
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07917934 7


S

ÉTUDES BIOGRAPHIQUES.

Imprimerie de CÉSAR BAJAT, rue Montmartre, 131.





ÉTUDES
BIOGRAPHIQUES

SUR

LES CHANTEURS CONTEMPORAINS,

PRÉCÉDÉES D'UNE ESQUISSE

SUR L'ART DU CHANT,

PAR

MM. ESCUDIER FRÈRES.

PARIS,
CHEZ JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
37, QUAI DES AUGUSTINS.

1840.



Gio: Batta Rubin

A Rossini.

ILLUSTRE MAITRE,

Comment aurions-nous pu écrire l'histoire des grands chanteurs de nos jours, sans reporter vers vous toutes nos pensées? N'est-ce pas dans vos divines mélodies que ces artistes

ont puisé tout leur génie, et qu'ils ont appris le secret d'émouvoir les âmes?

Et nous-mêmes, bien jeunes encore, livrés, sans parens, sans appuis, à toutes les vicissitudes de la fortune, n'avons-nous pas trouvé dans vos douces cantilènes des consolations que le ciel nous refusait?

C'est sous le charme de ces souvenirs d'enfance et des émotions plus récentes de la scène, que nous avons tracé ces grandes figures d'artistes. Veuillez agréer, maître, notre modeste travail, à la fois comme un faible tribut de notre admiration, et comme un hommage de notre reconnaissance.

ESCUDIER FRÈRES.

ESQUISSE

SUR L'ART DU CHANT.

ESQUISSE

SUR L'ART DU CHANT.

La voix, dans son principe absolu, doit être considérée comme un moyen naturel d'exprimer nos sentimens; appliquée au chant, c'est une force expansive qui nous porte à produire au dehors

nos sensations agréables ou désagréables, surtout quand nous sommes sous l'influence d'une émotion puissante. Il semble que la nature ait établi entre le cœur et l'âme une liaison merveilleuse, tant l'effet d'un cri a sur nous de spontanéité. Ainsi le cri de la douleur nous remplit aussitôt d'angoisse, tandis que celui de la joie éveille instantanément notre gaîté. Et si nous entendons un chant, ne sommes-nous pas portés à l'imiter, à l'aeccompagner de notre voix? Non-seulement alors nous partageons les sentimens du chanteur, mais nous ajoutons à son expression celle de notre plaisir et de notre propre émotion. Aussi peut-on dire que la source du chant est en nous, et que la voix nous a été donnée pour nous élever par des accens harmonieux vers une nature

supérieure. L'âme n'a pas d'autre interprète pour revendiquer sa divine origine.

Puisque le chant n'est qu'une manière plus grande et plus noble que le langage ordinaire d'exprimer nos sentimens, il s'ensuit que la diversité des voix est un des élémens qu'il importe le plus de connaître. Ainsi, chez un homme et chez une femme, le même sentiment ne se rend pas de la même manière, et par les mêmes notes. Il doit donc aussi différer par l'expression.

On distingue d'abord la voix *parlante* de la voix *chantante*. La première est brève, sèche, accentuée, animée, rapide comme la pensée qu'elle doit exprimer par des nuances imperceptibles. Pythagore — qu'on nous pardonne de remonter si haut, — a voulu systématiser

toutes ces nuances, et soumettre à l'analyse, au calcul même les intervalles les plus insaisissables. *Aristoxène,* sans renoncer au calcul, voulait que l'oreille fût juge des intervalles qu'elle pourrait rationnellement apprécier, comparer et accepter comme régulièrement connus. De là naquirent les deux écoles qui partagèrent l'antiquité sur la nature des intervalles et des sons musicaux.

La voix *chantante* se divise différemment : elle se partage en *grave,* en *medium* et en *aigu.* L'échelle entière des sons que la voix peut articuler est d'environ vingt-six degrés en partant du *fa* grave au-dessus de la première ligne de la portée, clé de *fa* quatrième ligne, jusqu'à l'*ut* aigu sur la septième ligne ajoutée au-dessus de la portée, clé de *sol* seconde ligne.

Cette échelle de vingt-six degrés peut se diviser du grave à l'aigu, comme de l'aigu au grave, en quarante-trois demi-tons. Cependant cette étendue n'est pas rigoureuse; ainsi il y a des voix graves qui descendent jusqu'au *si* bémol et des voix aiguës qui montent jusqu'au *re*. Mme Pessi, que l'on a entendue au théâtre italien, à Rome et à Paris, montait jusqu'au *sol;* mais ce sont là de rares exceptions. Ainsi l'échelle totale des sons perceptibles que peut articuler la voix humaine doit être ainsi établie : 26 degrés diatoniques en montant ou en descendant; 43 demi-tons également en montant ou en descendant. Telle est son étendue ordinaire; trois octaves et une quinte.

Cette échelle ne saurait être parcourue par un seul et même organe. L'ob

servation et la raison ont indiqué une classification qui donne quatre divisions bien tranchées dans la voix, conséquemment dans les sons. De cette classification découlent quatre caractères de voix bien distinctes chez les hommes, savoir : la basse, le baryton, le ténor et la haute-contre; chez les femmes trois, savoir : le soprano, le mezzo-soprano et le contralto.

Telle est la limite des voix et leur classification; mais il ne suffit pas que le chanteur connaisse les moyens dont il peut disposer, il faut qu'il apprenne à en faire une bonne application.

On doit le reconnaître tout d'abord : la partie la plus importante de l'art du chant consiste dans l'émission de la voix. L'ouverture de la bouche, naturelle, facile, agréable, peut donner une

qualité de son à la fois moelleuse et puissante, et permettre d'atteindre sans efforts les notes les plus aiguës. Quand l'ouverture de la bouche est riante hors de propos et à demi-ouverte, il en résulte une insupportable maigreur dans les sons. Il faut chanter avec toute l'étendue de ses moyens, grossir même la voix, si on le peut, sans jamais l'écraser. Mais quand on ne donne qu'une partie de ses moyens, les grandes et les petites voix se trouvent réduites à un impitoyable niveau.

Quant à l'agilité, elle doit être profonde, forte, articulée, accentuée. Il ne faut pas s'imaginer que les roulades soient sans importance dans le chant, et qu'elles n'attestent seulement qu'une certaine aptitude du chanteur pour la vocalisation. Les roulades, comme

toutes les phrases du chant, peuvent, lorsqu'elles sont exécutées avec une bonne accentuation, être aussi dramatiques que bouffonnes. C'est ce que nous ont prouvé, dans l'un et l'autre genre, les Garcia, les Malibran, les Nozzari, les David, les Rubini. Toutefois, elles ne doivent pas constituer le fond du chant; elles sont un moyen, mais un moyen qui en vaut bien d'autres. L'art de la roulade faite à pleine voix, art très difficile, puisqu'il faut dans le même espace de temps mouvoir avec la même célérité une plus grande masse de son, commence à se perdre même en Italie.

En France, il n'a plus que trois représentans : Mmes Damoreau, Dorus et Eugénie Garcia.

Il ne faut pas non plus négliger les *effets de voix*. Sans doute, lorsque les

notes se suivent diatoniquement, il est très bien de les égaliser de manière à ce que le passage d'un registre à un autre soit insensible. Mais lorsque ces mêmes notes sont isolées, pourquoi ne pas leur rendre leur caractère primitif? Qui ne se rappelle le fameux *Se il Padre m'abbandona* de Malibran, dont le grand effet consistait dans le contraste de la voix de tête donnant le *sol* dièze avec la voix de poitrine donnant le *sol* dièze, octave au-dessous, avec une force étonnante! Ainsi, l'art du chant repose essentiellement sur les effets grandioses de l'expression et de la déclamation.

Maintenant, si l'on veut savoir le secret des chanteurs qui parviennent, sans effort, à se faire entendre clairement dans des salles immenses, nous dirons: qu'au lieu de mettre la voix en dehors,

ils la concentrent, parce que c'est à force d'être en dedans que les sons finissent par sortir ronds, soutenus et vibrans. Ces chanteurs ont su se créer d'abord un *medium*, puis ils ont insensiblement étendu la voix dans les cordes hautes et basses, sans sortir des limites raisonnables. Il n'est pas nécessaire qu'un ténor donne le contre *ut*, et une basse-taille le contre *mi* bémol, mais il faut que les sons d'en haut soient pareils à ceux du *medium*, d'intensité et de qualité. Jamais la note ne doit être prise en dessous, elle doit au contraire sortir instantanément. Savez-vous où l'on reconnaît les grands chanteurs, c'est dans l'adagio, à cette continuelle oscillation qui, après l'émission de la note, la grandit, la soutient, la fait croître et diminuer insensiblement. C'est ce qu'on

peut appeler la vie du son, le coloris du chant. Dans l'adagio, il est impossible de dissimuler, par une profusion de notes, les incertitudes d'une intonation douteuse, les difficultés de respiration, en un mot, les défauts de la voix. Alors, on peut se convaincre de cette vérité : c'est que, pour être un grand chanteur, il ne suffit pas d'avoir un magnifique organe, il faut posséder de vastes connaissances musicales, et avoir reçu de la nature une vive intelligence, du feu et une âme capable de sentir profondément.

Il y a un beau vers dans Pétrarque, le poète du sentiment et de la mélodie passionnée,

« *El canto che nell' anima si sente.* »
« Le chant qui se sent dans l'âme. »

Expression énergique et vraie, qu'on

l'entende de l'âme du chanteur ou de l'âme du musicien qui écoute, ou de toutes les deux ensemble.

On s'est évertué, depuis long-temps, à définir le chant. On dit que le chant est naturel à l'homme, ce qui est parfaitement vrai, et ce qu'on ne pourrait essayer de contredire, sans avoir beaucoup de temps à perdre. Les mots nature, naturel; ceci est naturel, ceci est dans la nature, sont une sorte de monnaie courante dont personne n'examine le poids et le titre, et qu'on accepte galamment parce qu'on est sûr de toujours trouver à les placer tels qu'on les a reçus.

Si le langage musical, si le chant est naturel à l'homme, il faut ajouter que cette nature n'est pas la même sous toutes les latitudes; et que l'oreille, ce

juge suprême de la musique, varie incessamment comme la couleur de la peau et la forme du visage. Il y a des peuples qui chantent du nez et qui trouvent cela charmant ; cela est au moins très naturel pour eux. D'autres chantent de la gorge ; d'autres traînent leurs voix lourdement comme un murmure de bête fauve. Parmi les peuples civilisés auxquels le chant est tout aussi naturel qu'aux peuples sauvages, les uns ont chanté pendant des siècles ce qu'on appelle la gamme d'*ut* majeur avec un *si* bémol, d'autres avec un *fa* dièze, etc. ; voilà encore la nature. Cherchez maintenant en quoi le son qui forme la parole diffère du son qui forme le chant ; si les modifications de la voix expriment les différentes sensations, faites de la philosophie musicale, demandez à toutes

les académies ce que c'est que le chant, et revenez, croyez-nous, à la définition du grand poète italien : *el canto nell' anima si sente.*

Ceci devrait être la devise de toutes les méthodes de chant, et même de toutes les méthodes qui traitent de la musique ; car nous dirions volontiers : la mélodie est ce qui se sent dans l'âme, et l'harmonie aussi, et le violon aussi, et même le piano, quoiqu'il n'ait point d'âme ; mais il pourrait en avoir. Et cependant les professeurs et les grands artistes n'ont pas l'air de se douter que pour chanter il faut avoir une âme, et que pour écouter un chant il faut en avoir une aussi.

Dans les méthodes, on s'occupe de beaucoup de choses ; on fait de la philosophie transcendante, et quelquefois

de l'anatomie; on fait l'histoire du pharynx et du larynx On dit aux apprentis musiciens : Quand vous chantez, vos organes exécutent telles évolutions; ou bien : vous émettez des sons qui viennent de la poitrine, de la gorge, de la tête; vous exécutez des croches, doubles croches, des gammes, des triolets, des arpèges, des trilles, comme M. Jourdain à Nicole: Sais-tu bien ce que tu fais quand tu dis *U*? tu allonges les lèvres en dehors, et approches la mâchoire d'en haut de celle d'en bas, vois-tu? je fais la moue, *U!* — Et la seule chose qu'on oublie dans les méthodes, c'est celle-ci : *El canto nell' anima si sente.*

La grande erreur de ce temps, en musique, c'est de mettre la voix au même rang que les autres instrumens ;

c'est de faire chanter la voix comme on fait chanter un violon, d'écrire des concertos et des variations pour la voix! d'enseigner, aux frais de l'État, comment on peut captiver un auditoire en imitant la fauvette et le rossignol, et enlever cent mille francs d'appointemens à l'aide d'un point d'orgue.

Le chant dramatique est superbe à examiner sur le papier et très curieux à entendre, si on a la patience nécessaire. Il frappe l'imagination, il éblouit l'esprit, il intrigue l'oreille, on le sent partout, en un mot, excepté dans l'âme. Ce chant plaît au public, nous le savons; mais le public n'aime pas la musique, c'est pourquoi la vulgarisation de l'art par les théâtres et les concerts est un non sens déplorable.

Il y a bien néanmoins un chant ex-

pressif. On voit souvent des virtuoses faire des efforts surhumains pour communiquer à l'auditoire des émotions qu'ils n'éprouvent point. Ils chantent, à ce qu'on prétend, *con anima;* ils crient, ils se tordent, ils disloquent quelques malheureuses notes; et par une singulière fatalité, il ne manque plus à ce chant que ce qui constitue la musique : le rhythme, la césure, l'accent. J'aime encore mieux les rossignols et les fauvettes quand ils comprennent un peu la mesure. Ou le chant n'a point d'âme, ou il veut en avoir trop. On oublie que si la voix humaine est le plus passionné de tous les instrumens, il en est aussi le plus noble et le plus grave. On crie ou on babille. Mais Pétrarque était un bien grand musicien!

Il faut bien l'avouer : il n'y a pas de

méthode qui entre mieux dans les idées, qui eût plus fécondé le domaine du chant que celle des Garcia. Quelques mots sur cette famille illustre et sur son école compléteront notre rapide esquisse.

Il n'est peut-être pas dans l'histoire de la musique de nom qui rappelle de plus glorieux souvenirs que celui des Garcia. Il semble que depuis trois cents ans, dans cette famille, le talent et le génie soient devenus un héritage impérissable. Dès le seizième siècle, ce nom est déjà illustré par un compositeur espagnol, et plus tard, après une longue génération de chanteurs et de compositeurs, nous le voyons reparaître avec éclat dans Manuel Garcia, le père de Marie Malibran et de Pauline Garcia.

Depuis long-temps on cherche à sa-

voir d'où a pu venir cette grande influence que l'école des Garcia a exercée sur la musique. On a peine à se rendre compte des succès prodigieux de cette famille soit au théâtre, soit dans la pratique de l'enseignement. On aura le secret de cette influence et de ces succès si on se donne la peine de jeter un coup d'œil sur la vie de Manuel Garcia le père, et d'observer les moyens par lesquels il est arrivé à cette immense célébrité qui lui a fait une place à part entre tous les chanteurs de notre époque.

Manuel Garcia avait fait ses premières études musicales à la cathédrale de Séville, où il fut élevé comme enfant de chœur. C'est là que son goût pour la musique commença à se révéler. Il se faisait remarquer par la hardiesse de

ses essais et l'originalité de son caractère. Il étudia le violon avec assiduité et se livra en même temps au travail de la composition. Jeune encore, Garcia a écrit pour son instrument des morceaux remarquables, et a fait exécuter à la scène des ouvrages d'un mérite incontestable. C'est ainsi qu'il posait les premiers fondemens de sa réputation; car l'on verra, par l'application des principes particuliers à l'école des Garcia, que pour être un grand chanteur, il ne suffit pas d'avoir de la voix, mais qu'il faut encore posséder les connaissances musicales les plus vastes. Garcia fut tour-à-tour comédien, chef d'orchestre, compositeur et chanteur; mais c'est à ce dernier titre seulement que nous devons nous occuper de lui.

En quittant l'Espagne, sa patrie,

Manuel Garcia est venu en France. C'est à l'Odéon, sur la même scène où Pauline Garcia est aujourd'hui portée en triomphe, qu'il fit ses premiers débuts. Excité par ses succès, il partit pour l'Italie. Là son génie se développa entièrement : c'est en écoutant les chanteur appelés *musici* en Italie, qu'il comprit toute la beauté de cette école de chant, dont les *musici* avaient conservé les vieilles traditions. C'est sur cette terre poétique, au milieu de cette atmosphère mélodique, que son imagination ardente lui fit découvrir les principes de la belle et grande méthode qui porte aujourd'hui son nom.

Comme tous les hommes de génie, il s'appropria tout ce que l'école ancienne pouvait avoir de parfait, et par cette force de réflexion qui fut un des

traits caractéristiques de sa vie, il parvint à coordonner et à classer tous les résultats de ses observations. Sa tête était si fortement organisée, que tout venait s'y réfléchir sous une forme musicale. Dans les promenades, à table, dans son lit, partout enfin où son imagination pouvait trouver un moment de liberté, Garcia s'occupait exclusivement de musique. C'est dans sa tête qu'il cherchait les effets du chant et jamais au piano. Son intelligence musicale était si extraordinaire, qu'il pouvait formuler ainsi les dessins les plus compliqués de la composition.

C'est donc en Italie que commença à grandir la réputation de Manuel Garcia, et c'est en France qu'il la compléta, en appliquant à l'enseignement les théories qu'il avait recueillies au-delà des

monts. Ses enfans furent les premiers qui reçurent ses leçons et connurent tous les secrets de cette méthode qui plus tard a formé la comtesse Merlin, Adolphe Nourrit et Mme Lalande, une de ses élèves les plus assidues.

Après avoir passé cinq ou six années à Paris, se laissant guider plutôt par son caractère d'artiste que par la vocation qui l'appelait irrésistiblement vers le professorat, il passa en Angleterre, et c'est là vraiment qu'il ouvrit son académie de chant. Mais toujours dominé par un insatiable besoin de voyager, et peut-être aussi par le désir d'assurer à sa nombreuse famille une position de fortune, il jeta ses yeux vers l'Amérique, et tout-à-coup il abandonne ses élèves pour traverser les mers. On connaît les résultats de son voyage dans le Nouveau

Monde; on sait qu'après avoir acquis une immense fortune, il fut dépouillé par des brigands, qui l'abandonnèrent sur une grande route, n'ayant d'autre appui dans cette déplorable circonstance que sa femme et sa fille Pauline, alors âgée de six ans. Manuel avait quitté son père une année auparavant, et Marie Malibran était restée en Amérique.

A son retour en France, Garcia partagea avec Manuel son fils, ses leçons et ses succès comme professeur. Déjà les principes de son école de chant avaient porté leurs fruits; les succès de Mme Malibran, d'Adolphe Nourrit, de Mme Lalande, de Mmes Raimbaut et Ruiz, qui est aujourd'hui en Amérique, servaient de socle à sa renommée. Le célèbre professeur sut maintenir la gloire de

son nom, jusqu'au moment où son fils Manuel eût réuni les connaissances nécessaires pour lui succéder glorieusement. Maintenant c'est Manuel qui fait revivre avec éclat le génie de son père, agrandi de toute l'expérience qu'il a puisée à son école, et de toutes les qualités qui lui sont personnelles.

Mais revenons un peu sur le passé de Garcia, car lorsque nous aurons bien fait comprendre comment s'est formé ce chanteur célèbre, on saura tout le secret de son école.

Comme nous l'avons dit, Garcia était un musicien accompli. Son imagination était enrichie de toutes les formes mélodiques de la musique instrumentale et vocale. Dans ses études, il apportait une pénétration vive et une rare finesse d'observation. Il était doué

d'une âme ardente ; il possédait un organe admirable qu'il avait lui-même formé et développé. Garcia n'avait jamais eu de maître de chant. C'est par son génie, par son travail, par sa réflexion enfin par ses prodigieuses facultés qu'il s'est élevé comme chanteur et comme maître à cette hauteur où personne encore n'avait pu atteindre.

L'analyse a joué un grand rôle dans toute sa carrière d'artiste. Après avoir formulé mentalement son travail et ses observations, il en a fait l'application à ses élèves avec un amour et une persévérance peu ordinaires. Comme les plus habiles instrumentistes, qui ont consacré toute leur vie à étudier et à développer les propriétés de leur instrument, Garcia a sondé tous les moyens de la voix; et quand toutes les facultés

de cet organe lui ont été bien connues, il lui a été facile de les manier et de les diriger à son gré. C'est ce qui explique pourquoi Garcia était d'une sévérité excessive pour ses élèves. Quand il avait reconnu qu'ils étaient susceptibles de suivre sa méthode, il fallait bien que, malgré eux, ils arrivassent à de bons résultats.

Cette manière de traiter la voix produit des effets qui sont particuliers à cette école, et en sont devenus les marques caractéristiques. Elle sert à développer l'étendue, l'égalité, la force et la beauté des sons. Garcia est le seul qui ait appris à allier la force à la facilité. En général, les chanteurs qui vocalisent facilement manquent de puissance, et réciproquement ceux qui ont de la puissance pèchent par le défaut de facilité.

Les élèves de Garcia possèdent au même degré et la puissance du son et la légèreté du trait. Garcia est le seul qui ait su développer la voix de poitrine en l'ajoutant aux deux registres supérieurs ; ce qui permet aux organes bien conformés de mettre en évidence la double étendue du soprano et du contralto. Tous les élèves de cette école qui sortent de la ligne ordinaire des chanteurs, possèdent en effet ces deux caractères de voix d'une manière saillante. Ce n'est même que par cette double faculté que le chanteur peut obtenir les effets étonnans qui naissent du contraste de deux styles opposés, et qu'il peut être à la fois brillant et sévère. C'est là encore le secret de cette grande originalité dans la manière de phraser la musique.

Et ceci nous amène naturellement à parler d'une qualité qui est fort importante, la syllabation, que l'on considère dans l'école des Garcia comme un grand moyen d'effet dramatique. C'est d'une bonne syllabation que naît le brillant dans les rhythmes vivaces, la puissance dans les situations fortes, abstraction faite de l'accent, destiné en général à exprimer la passion.

Nous comparerons volontiers ce travail vocal à l'effet de la peinture : les masses des couleurs sont exprimées par les voyelles ou plutôt par les sons qui coulent à travers les voyelles ; le ton des couleurs par l'accent que revêt le son ; les traits du crayon ou les détails du dessin, par les consonnes.

Voici quelques exemples qui feront sentir l'importance de la syllabation.

4

On se rappelle avec quelle énergie Malibran accentuait dans *Otello* cette belle phrase : *Se il* **P***adre m'abandonna;* celle-ci : *Ah! come il* **C***ielo* **S***'unice a mie* **L***amenti,* et cette autre : *Un* **V***ile* **T***raditor.* Dans *Guillaume Tell*, tout le monde a subi, sans l'analyser, l'effet de l'accentuation de Nourrit dans ce magnifique passage : *Mon* **P***ère tu* **M***'as dû* **M***audire.* Michelot, notre plus habile professeur de déclamation, possède admirablement toutes les ressources de cette partie de l'art; M[lle] Rachel, son élève, en est une preuve vivante; car les effets de syllabation constituent sans contredit la partie la plus saillante de son beau talent dramatique.

Garcia mort, Manuel, qui avait constamment étudié avec son père, devait naturellement lui succéder. C'est donc

lui qui a hérité de tous les secrets de cette école devenue européenne. Nous avons fait connaître les élèves les plus distingués du père ; ceux que Manuel à déjà produits suffiraient pour illustrer son nom. Ainsi, la méthode des Garcia résume toutes les méthodes de chant. C'est la plus rationnelle et la complète; son influence, qui déjà se manifeste partout, doit profondément modifier non-seulement l'éducation musicale des artistes, mais encore la direction donnée à leurs études.

ARTISTES

DU

THÉATRE-ITALIEN.

4.

Louis Lablache.



A. Tamburini

ARTISTES

DU

THÉATRE-ITALIEN.

Première étude.

—

LOUIS LABLACHE.

Lablache! Voilà une de ces supériorités artistiques devant lesquelles les réputations les plus hautes se

courbent comme devant une royauté. Depuis que Lablache a paru sur la scène musicale, les chanteurs qui s'étaient déjà fait un nom dans les rôles de basse-taille, se sont presque tous éclipsés, et aucun autre ne s'est élevé pour lui disputer la première place.

Lablache est, comme Rubini, d'un âge où les agitations de la vie d'artiste procurent encore du plaisir et de la gloire. Il est né en 1794, à Naples, d'une mère irlandaise et d'un père français, qui avait quitté Marseille pour échapper aux dangers de notre révolution. Mais une autre révolution, en 1799, surprit le père de Lablache dans sa nouvelle patrie, et causa sa ruine. Il mourut de chagrin. Joseph-Napoléon accorda sa protection à cette famille malheureuse, et plaça le jeune Louis au Conservatoire *della*

Pietà de' Turchini, aujourd'hui *San-Sebastiano.*

Louis Lablache étudia à la fois la musique instrumentale et la musique vocale. Un jour, un contre-bassiste manquait à l'orchestre de *Santo-Onofrio;* Marcello-Perrino, son maître, lui dit : « Vous connaissez parfaitement le violoncelle, il vous serait facile de jouer la contre-basse. » Lablache avait de la répugnance pour cet instrument; cependant il se fit écrire la gamme de la basse un mardi, et le vendredi suivant il exécuta sa partie avec une exactitude parfaite. C'est ce qui a fait dire à M. Castil-Blaze que si Lablache n'avait pas eu en partage le don précieux d'une magnifique voix chantante, il n'eût pas moins brillé au premier rang parmi les virtuoses de ce siècle : il eût joué du

violoncelle comme Bohrer, de la flûte comme Tulou ; depuis l'orgue jusqu'à la guimbarde , tous les instrumens étaient son domaine, il n'avait qu'à choisir.

Lablache était encore fort jeune, qu'il éprouvait déjà le désir de paraître sur la scène. Cinq fois de suite il déserta le Conservatoire pour se lancer dans la carrière dramatique. Il s'engagea pour Salerne à quinze ducats par mois (quarante sous par jour); il reçut un mois d'avance, resta deux jours à Naples, et mangea son argent. Cependant, comme il ne voulait pas arriver à Salerne sans effets mobiliers, ou du moins sans avoir l'apparence d'un bagage, il emporta une malle et la remplit de sable. Deux jours après, le vice-recteur du Conservatoire, qui s'était mis sur ses traces, arrive à Salerne, rencontre Lablache,

et le fait empoigner par des sbires qu'il avait amenés avec lui. De son côté l'imprésario était accouru à la diligence, et s'était emparé de la malle du virtuose fugitif pour s'indemniser des quinze ducats qu'il lui avait donnés d'avance. On se prépare à faire l'inventaire du contenu. La malle est ouverte, et, au grand étonnement des personnes présentes, on y trouva.... ce que Lablache y avait mis.

Les escapades de Lablache profitèrent cependant à ses jeunes camarades et à l'art en général; une salle de spectacle fut construite dans l'intérieur du Conservatoire de Naples, et dès-lors il put contenter sa passion pour le théâtre. Lablache ne songea plus à fuir, et continua ses études, qu'il termina à l'âge de dix-sept ans.

Nous ne suivrons pas Lablache dans les divers théâtres où il s'est montré avant d'arriver sur la scène du Théâtre-Italien de Paris ; il nous suffira de dire que partout où il a joué, son talent a été admiré : le public a fêté l'acteur, applaudi le chanteur et donné des marques d'affection à sa personne ; partout on a voulu le garder.

C'est en novembre 1830 que Lablache débuta sur le Théâtre-Italien de Paris, dans le rôle de Géronimo d'*il Matrimonio segretto*. Son entrée fut un véritable triomphe. Il joua son rôle avec une immense supériorité de talent, et fut reconnu aussitôt comme la première basse-chantante de notre époque.

Pour se faire une idée de la puissance de cet artiste sur les masses et sur les intelligences d'élite, il faut avoir assisté

à une représentation du Théâtre-Italien quand Lablache y remplit un rôle de quelque importance ; à peine a-t-il fait un pas sur la scène, que dans toute la salle on remarque un grand mouvement produit comme par l'effet d'un courant électrique. Imaginez l'assemblée la plus froide, la plus silencieuse ou la plus distraite.... Tout-à-coup les têtes se redressent, les fronts se déridént, les bouchent sourient : c'est Lablache qui a paru. Voyez cette belle et noble figure, ces yeux où se réfléchissent le génie et le caractère franc de l'artiste, cette stature colossale pleine de dignité! Lablache, par sa voix comme par son physique, est bien le type le plus parfait de la véritable basse-taille. Il sait prendre toutes les physionomies, exprimer tous les caractères : bouffe ou sérieux, tra-

gique ou sentimental, il vous séduit, vous entraîne, captive votre imagination et tient tous les esprits en haleine. C'est un véritable protée : Marino Faliero ou Dulcamara, le père de Desdemona ou don Magnifico, il vous fait, à son gré, pleurer, rire ou frémir, et cela par un regard, un geste, un simple mouvement du corps.

La voix de Lablache descend au *sol* basso et monte jusqu'au *mi* aigu. C'est une étendue fort ordinaire, puisqu'elle n'embrasse que treize sons ou une octave et une quinte ; mais ce qui est réellement prodigieux, c'est le timbre de cette voix, sa puissance et sa vibration unie à une justesse exquise. Il faut l'entendre dans les grands morceaux d'ensemble, lorsque toutes les voix sont en plein développement autour de la sienne,

lorsque l'orchestre déploie toutes les forces de son instrumentation. La voix de Lablache s'élève au-dessus de tout, elle domine également et la scène et l'orchestre, et l'éclat de ses traits de basse, qui sillonne l'ensemble vocal, ne se confond jamais avec les traits des instrumens graves qui les doublent. On ne peut pas décrire l'effet que cet organe magnifique ajoute à la puissance des masses vocales et instrumentales; c'est le canon au milieu d'un feu nourri de mousqueterie, c'est le tonnerre au milieu de la tempête.

Et pourtant comme il sait réfréner ce volume énorme de son; comme il sait l'adoucir, lui donner, quand il veut, de la grâce, du charme, et quelquefois même de la coquetterie! Voilà, selon nous, le comble de l'art. Chez lui, le tra-

vail a façonné la nature, sans rien ôter à la voix de sa beauté primitive.

Dans le genre léger, on lui a vu faire des tours de force surprenans. Un soir, on jouait la *Prova d'un opera seria* : dans le duo avec Mme Malibran, la célèbre cantatrice crut déconcerter son partner en préparant d'avance des traits, des broderies hérissées de difficultés, et que Lablache devait reproduire après elle ; mais ce piége tendu au gosier de l'Hercule chanteur ne servit qu'à faire briller sa souplesse et son agilité : note par note, trait par trait, nuance par nuance, Lablache, avec sa voix de tête, répétait instantanément les phrases que Mme Malibran avait préparées avec tant de peine. Rentrés dans la coulisse, la cantatrice ne put s'empêcher de manifester tout son étonnement à Lablache de la

facilité avec laquelle il avait surmonté les difficultés dont elle venait de semer plusieurs passages de son chant, et Lablache, avec cette bonhomie que tout le monde lui connaît, répondit qu'il ne s'était pas aperçu de ces difficultés.

Lablache n'est pas un chanteur dans le sens qu'on attache ordinairement à ce mot. Ainsi, ne lui demandez pas à tout propos des fioritures, des traits dentelés, des gammes chromatiques ascendantes et descendantes; n'attendez pas de lui la bizarrerie du point d'orgue, le caprice des petites notes et les enjolivures de la cadence. Lablache n'a pas besoin de recourir à ces moyens pour produire de l'effet : il le trouve, lui, dans la vérité dramatique, dans l'accent parfaitement musical, dans le sentiment de l'art qu'il possède à un degré supé-

rieur. Comme il obéit toujours à la vérité, il n'y a pas de chanteur qui rende avec plus de fidélité et d'intelligence, non-seulement les productions de l'art contemporain, mais encore les anciens chefs-d'œuvre, dont l'exécution est devenue si difficile pour les chanteurs actuels.

Lablache doit toutes ces qualités à des études profondes, comme peu d'artistes en font aujourd'hui. Il pousse si loin l'amour de son art, qu'il ne s'exposerait jamais à paraître devant le public sans s'être assuré, par toutes sortes de recherches, que tout dans son costume et dans sa tenue représente exactement le personnage et l'époque dont il doit se faire l'interprète. On se rappelle encore à Londres la première apparition de Lablache dans le rôle de Henri VIII d'*Anna*

Bolena; sa ressemblance avec le personnage historique était si frappante que les spectateurs furent saisis d'horreur, comme s'ils avaient vu reparaître le tyran lui-même.

Le triomphe de Lablache est dans l'opéra-*buffa*. Jamais aucune basse-taille n'a rendu le chant parlé d'une façon plus naturelle, avec une verve plus divertissante et un esprit plus sémillant. Il n'y a rien de plus amusant que de voir ce colosse rhodien trotiller, gambader sur la scène avec une légèreté vraiment sylphidique; on craint à chaque instant de le voir succomber sous le poids de son corps, et au moment où on le croit à terre, il s'envole comme un papillon : *Mi vedrai farfallone amoroso.*

Ainsi, puissant chanteur dans la tragédie comme dans la comédie, acteur

sans pareil dans les caractères les plus opposés, théoricien qui sait son art, l'explique, le définit, l'exalte et le fait aimer, Lablache est un artiste complet. Il réunit encore à toutes ces qualités des connaissances littéraires très variées, un esprit fin et un caractère élevé qui le font aimer et admirer de tous ceux qui le connaissent. Les artistes du Théâtre-Italien forment une constellation sublime, où Lablache est enchassé comme un astre éblouissant, mais où Tamburini et Rubini, la Grisi, la Persiani, la Garcia ne brillent pas d'un éclat moins vif.

Rubini.



Giulia Grisi

Deuxième étude.

—

RUBINI

Ce n'est pas sans quelque hésitation que nous abordons l'étude d'un artiste qui occupe sans contredit la première place parmi les chanteurs de notre époque. Il n'y a pas, dans l'histoire de

l'art, un nom plus justement célèbre que celui de Rubini ; on ne citerait pas un autre artiste dont le génie se soit révélé avec plus d'éclat, et se soit soutenu si long-temps avec une supériorité toujours croissante. La réputation de Rubini est colossale. Il a été salué roi du chant par toute l'Europe.

Rubini est encore jeune; il est né en 1795, à Romano, petite terre située à quatre lieues de Bergame. En 1812, il faisait partie des chœurs du théâtre de cette ville, et était tout simplement le dernier des choristes. Nous le voyons ensuite attaché à une troupe ambulante dont il ne tarda pas à se séparer pour entreprendre un pèlerinage à travers l'Italie, en compagnie d'un violoniste nommé Modi. Mais les tribulations et les vicissitudes de cette vie nomade l'en

dégoûtèrent bien vîte, et il accepta un engagement pour Pavie. Ses succès y furent éclatans et l'appelèrent successivement à Brescia, à Venise, puis enfin à Naples, où le directeur Barbaja le produisit, avec Pellegrini et Nozzari, dans deux opéras que Fioravanti avait composés pour lui : *Adelson y salvini* et *Comingio*. En 1819, il se fit entendre à Rome dans la *Gazza ladra* avec Mlle Mombelli, et à Palerme, avec Lablache et Donzelli. A Naples, où il revint à la suite de ces brillantes excursions, il trouva Mlle Chomel, cantatrice distinguée, qui peu après devint sa femme, et de là se rendit avec elle à Vienne, qui lui fit un mémorable accueil.

C'est le 6 octobre 1833 que Rubini a paru pour la première fois à Paris dans

la *Cenerentola*. Sa vie d'artiste n'a été depuis qu'une série non interrompue de triomphes, en France, en Angleterre, en Autriche, en Italie, berceau de sa gloire; ils sont trop récens, et ils ont jeté un trop vif éclat dans le monde musical pour qu'il soit nécessaire de les raconter ici en détail. D'ailleurs ce n'est pas une biographie que nous voulons faire de ce grand chanteur, mais plutôt une étude analytique sur sa voix et sur sa méthode, qui, sans avoir été jamais écrite, a eu cependant, comme celles des Garcia, une influence incontestable sur toutes les écoles de chant.

La voix de Rubini est celle d'un ténor dans toute l'acception du mot. Elle part du *mi* et s'élève en notes de poitrine jusqu'au *si* aigu; elle se continue en notes de tête jusqu'au *fa*, toujours

dans une intonation parfaite de justesse et d'égalité. Ainsi, l'échelle qu'elle parcourt est de deux octaves et une note. Mais ce n'est là que son étendue ordinaire, car nous avons entendu Rubini, dans *Roberto d'Évereux*, de Donizetti, escalader jusqu'au *sol*. A la vérité, il ne lui était jamais arrivé de monter aussi haut, et lui-même, après ce tour de force, en paraissait tout étonné.

Voilà pour l'étendue.

Quant à la puissance, elle n'est jamais au-dessous de ce que l'expression dramatique la plus forte peut exiger d'un chanteur. Mais cette force, toute grande qu'elle est, ne blesse jamais l'oreille par des éclats trop rudes. Sa voix est comme enveloppée d'une gaze légère, qui, sans gêner ses élans les plus rapides, adoucit les aspérités pres-

que toujours inséparables d'une vibration énergique. De là, cette douceur et ce charme indicible qui se répandent autour du chanteur, quand il fait résonner des accens de douleur ou de tendresse. C'est bien de lui qu'on peut dire, sans exagération et sans figure, qu'il a des larmes dans la voix.

Nous reconnaîtrons volontiers que la nature est pour beaucoup dans ces qualités si précieuses et si rares. Mais ce que l'art y a ajouté est immense. Un des prodiges de cet art se révèle surtout dans les passages de la voix de poitrine à la voix de tête, et *vice versà*. Quand il a atteint la limite du registre de poitrine, le *si*, par exemple, le changement pour entrer dans la voix de tête s'opère d'une manière si merveilleuse, qu'il est impossible de saisir le moment de

la transition. Un autre de ces prodiges, c'est que, doué de poumons très larges et qui aspirent une grande quantité d'air, il mesure sa respiration avec tant d'adresse, qu'il ne perd tout juste de son souffle que ce qu'il faut pour produire le son proportionné à la valeur des notes. Sa manière d'aspirer est aussi un de ces secrets de l'art dont il est impossible de se rendre compte. Il dissimule si adroitement l'artifice de la respiration, que, dans les phrases le plus longues, on ne peut pas s'apercevoir de l'instant où son haleine se renouvelle. Pour expliquer un pareil phénomène, il faut savoir qu'il remplit et vide ses poumons presque instantanément et sans la plus légère interruption, comme on ferait d'une coupe qu'on viderait d'une main et qu'on

remplirait de l'autre. On imagine facilement quel parti le chanteur doit tirer de cette faculté qu'il tient autant de la nature que du travail. Par ce moyen, il peut donner à ses phrases un coloris brillant et varié, car son organe conserve dans sa graduation la force nécessaire pour commencer, poursuivre et terminer sans aucune solution de continuité les périodes les plus longues.

Il n'existe pas de chanteur dont le gosier soit plus agile, plus léger et plus flexible que celui de Rubini. Il se prête, en effet, aux caprices les plus imprévus, les plus accidentés, les plus ardus de la composition. Il n'y a pas d'ornemens, de fioritures, de traits qu'il ne puisse faire et qu'il ne réussisse toujours avec une désespérante perfection. Sa voix défierait les instrumens les plus rapides,

et pourtant il sait être sobre d'ornemens et ne les employer jamais que dans une sage mesure. Rubini est peut-être même le premier qui, avec cette immense facilité d'exécution dont l'effet est toujours certain, ait reconnu que les broderies les plus étonnantes ne sauraient s'harmoniser avec les situations passionnées. Il y a des ouvrages, comme *Lucia di Lammermoor*, par exemple, dans lesquels il s'abstient complètement de toutes fioritures. Et puis, qu'on dise encore que Rubini ne possède pas au plus haut degré l'intelligence dramatique! Il faut le proclamer bien haut, pour les connaisseurs comme pour les ignorans, Rubini est à la fois le chanteurle plus brillant et le plus expressif qui ait paru sur la scène.

A la vérité, il lui arrive par momens

de jouer avec sa voix, si merveilleusement malléable, et de se livrer à toutes sortes d'*i gorgheggi*, comme disent les Italiens. Ainsi, dans le fameux duo de *Moïse*, qu'il chante avec Tamburini, il étouffe sous un amas de broderies et de perles la pensée musicale et la situation dramatique. Mais nous savons que ce n'est, de la part de Rubini, qu'une concession faite à regret à cette partie inintelligente du public, qui s'inquiète peu de la vérité, pourvu qu'on l'amuse par des difficultés d'un goût souvent fort équivoque; absolument comme ces prétendus amateurs en peinture, qui préfèrent le goût barroque à la couleur naturelle et à la ligne pure.

Il y a des gens qui vous diront, après avoir vu Rubini, que c'est un acteur froid et compassé, s'ils n'ajoutent même

que ce n'est pas un acteur. Voilà encore une erreur grave qu'il est facile de détruire. Cette immobilité, qu'on lui reproche, est la conséquence nécessaire de sa manière de chanter. Voyez Rubini dans ces fameux adagios, lorsque, immobile et la tête penchée en arrière pour ouvrir au son un plus large passage, il fait résonner sa voix harmonieuse et limpide, qui émeut si profondément! le plus léger déplacement de corps ferait onduler cette voix si sûre d'elle-même, et lui ôterait cette égalité et ce fini dont le charme est indéfinissable. C'est sa voix qui pleure, c'est sa voix qui vous fait pleurer. On est ému, on se sent transporté; Talma lui-même, avec sa pantomime admirable, ne produisait pas des effets plus saisissans.

Non, il ne faut pas s'imaginer que

Rubini soit seulement un chanteur sublime, qui n'émeut que par la puissance de sa voix. Il faut l'avoir vu dans les scènes de désespoir et de colère, dans les situations dramatiques, où il lance la note comme un éclat de tonnerre, pour se faire une idée de sa verve mimique et de la vérité de ses mouvemens. Dans le final d'*Otello* et dans la malédiction de *Lucia*, on ne saît ce qu'il faut le plus admirer en lui, du grand acteur ou du chanteur inimitable.

Telles sont les diverses faces sous lesquelles se présente cette belle figure d'artiste. La nature et l'art se sont réunis pour en faire un véritable phénomène. Sa voix est forte, douce, juste, égale ; c'est la nature qui l'a faite ainsi, et la nature ne s'est jamais montrée plus généreuse. Sa méthode est parfaite,

parce qu'elle est basée sur la vérité et sur le goût le plus exquis. Rubini a perfectionné la science du chant ; il fait mieux tout ce qui se faisait avant lui, et, de plus, l'art lui est redevable de beaucoup d'innovations dont toutes les méthodes se sont déjà enrichies. Ainsi, pour n'en citer qu'une seule, Rubini introduit le premier dans le chant ces aspirations vigoureuses qu'on pourrait appeler à répercussion, etqui consistent à prolonger un son sur la même note avant la résolution de la cadence. Cette secousse donnée à la voix, cette espèce de sanglot musical, produit toujours un grand effet, et maintenant il n'est pas de chanteur qui ne cherche à l'imiter.

Cependant, comme il n'existe rien au monde d'entièrement parfait, Rubini,

lui aussi, paie son tribut à l'humaine nature. A notre avis, il apporte trop de négligence dans la manière de phraser le récitatif. Ensuite, dans les morceaux d'ensemble, il ne se donne pas même la peine de chanter, et quand il veut bien ouvrir la bouche, c'est pour garder le plus absolu silence. On peut dire que Rubini n'existe pas dans les morceaux d'ensemble. Souvent aussi il chante avec la voix de tête ce qu'il devrait chanter avec la voix de poitrine. C'est peut-être à ces naïfs artifices que Rubini doit la conservation si complète de son organe, aussi frais aujourd'hui que dans sa plus verte jeunesse; mais il n'en est pas moins vrai que, par cette excessive paresse, il peut compromettre les pensées dramatiques du compositeur et paralyser les efforts de ses camarades. Ce n'est

pas un reproche que nous voulons adresser à Rubini : ce sont simplement des observations que notre conscience de critique ne nous permettait pas de lui cacher, et qui ne refroidissent en rien les sympathies profondes que nous a toujours inspirées son magnifique talent.

Nous n'avons rien dit du caractère de Rubini, car notre but était seulement de nous occuper de l'artiste; mais nous ne pouvons terminer cette rapide esquisse sans rendre hautement hommage à ses sentimens généreux, à la simplicité de ses habitudes et à la bonté de son cœur. Tous ses camarades et tous ceux qui l'ont approché peuvent témoigner de ses hautes qualités, comme artiste et comme homme du monde.

Tamburini.

Troisième étude.

—

TAMBURINI.

Antonio Tamburini est encore un enfant de cette féconde Italie, qui semble se consoler de la déchéance du peuple-roi dans les splendeurs de sa glorieuse famille d'artistes.

Né à Faenza, le 28 mars 1800, il reçut de son père, Pasquale Tamburini, professeur de musique dans cette ville, cette éducation précoce des premières années, qui dispose les natures d'élite aux destinées qu'elles doivent accomplir. Mais le jeune instrumentiste, qui, dès l'âge de neuf ans, occupait avec distinction sa place à l'orchestre, éprouvait d'instinctives tendances vers une autre carrière ; et on le vit, un peu plus tard, figurer dans les chœurs de l'église et sur le théâtre de sa ville natale. Ses succès à l'église et au théâtre furent également remarqués, et lui valurent les encouragemens de Mombelli père, de madame Pisaroni, et de quelques autres artistes célèbres, qui eurent occasion d'entendre le jeune virtuose. Sa vocation fut alors décidée, et à dix-huit

ans il débuta avec éclat au théâtre de Cento, à Bologne, dans un opéra de Generali; puis à Mirandola et à Corregio, où il excita un vif enthousiasme. Le bruit de ses succès appela sur lui l'attention des impresarii de l'Italie; et, en 1819, il accepta un engagement pour le théâtre de Plaisance, où l'on se souvient toujours de sa brillante apparition dans la *Cenerentola* et l'*Italiana in Algeri*. La même année, nous le voyons à Naples; Pavesi, Generali, Mercadante écrivent pour lui, et lui permettent d'ajouter à ses triomphes quelques créations originales.

Chassé de Naples par les troubles de 1820, Tamburini paraît successivement à Florence, Livourne, Turin et Milan. Ce fut dans cette dernière ville qu'il rencontra Mlle Marietta Gioja

(aujourd'hui Mme Tamburini), avec laquelle il chanta *Il Posto abandonato*, que Mercadante venait d'écrire pour eux.

Mlle Marietta Gioja, que Tamburini a associée à sa brillante destinée, est fille du célèbre chorégraphe de ce nom, mort en 1826; sa mère, d'origine française par la marquise de Pins qui avait épousé dans une ville du midi le comte Gaëtani, venu en France à la suite du roi de Naples, était veuve en premières noces du marquis de Missiallia. Héritière d'une grande fortune que son mari lui laissa, à condition qu'elle ne se remarierait pas, elle épousa secrètement Gioja; mais ce mariage ayant été divulgué, elle fut jetée dans un couvent, d'où elle ne sortit que par la protection de Marie-Caroline.

Cette femme, d'une grande beauté, qui a préféré à son opulente condition l'amour qu'elle avait conçu pour un artiste pauvre et besogneux, a eu trois enfans, une fille et deux fils, de son union avec Gioja. La fille est aujourd'hui Mme Tamburini.

Ce fut vers cette époque, quelque temps avant son mariage, que Tamburini eut la douleur de perdre sa mère, victime d'une terrible catastrophe. Son affliction fut telle qu'il eut l'idée de se retirer du monde, et de demander à l'Église un asile. Heureusement pour l'art, dont il est l'une des gloires, la demande de Tamburini fut repoussée, du moins quant à sa réalisation immédiate, à cause de sa qualité d'artiste dramatique. Le temps, la réflexion et la noble passion de virtuose, le ramenèrent bien-

tôt après à ses études, à ses travaux, à ses rêves encore inachevés qui lui promettaient un bel avenir.

Appelé à Trieste, Tamburini s'arrêta à Venise, cédant à cette curiosité sympathique qu'éprouvent toutes les poétiques imaginations à l'aspect d'une grandeur déchue. Les empereurs d'Autriche et de Russie se trouvaient alors dans la vieille cité des doges. Soit qu'ils eussent manifesté le regret de ne pas entendre le jeune et déjà illustre chanteur, soit que l'autorité locale ne voulût pas laisser échapper l'occasion d'ajouter un charme et un plaisir aux fêtes brillantes qu'elle donnait à ses hôtes, Tamburini, sur le point de partir pour sa destination, fut arrêté par ordre supérieur, et conduit, avec tous les égards dus à son talent, jusqu'à la salle d'opéra,

où il resta prisonnier deux jours, pour concourir aux représentations que LL. MM. devaient honorer de leur présence. Son succès fut immense. Rome, Palerme et Naples, qui furent ensuite le théâtre des triomphes du célèbre *basso*, ont conservé le souvenir de son passage. On raconte qu'à Palerme et à Naples il eut l'étrange et inexplicable bonheur de suppléer mesdames Linarini et Boccabadati, qui, par timidité ou par caprice, ne voulurent pas exécuter leurs cavatines. Ce tour de force, dit un écrivain de Palerme, provoqua des tonnerres d'applaudissemens frénétiques; quinze fois il fut redemandé avec fureur à la fin de l'opéra.

Après avoir fait pendant deux ou trois ans l'admiration et le charme des dilettanti de Naples, Tamburini reprit le

cours de ses pérégrinations d'artiste ; et nous le trouvons à Vienne (Autriche), en 1827 et 1828. La troupe miraculeuse qui réunissait David, Rubini, Donzelli, Lablache, Cicimara, Ambroggi, Botticelli, Bassi, mesdames Mainvielle, Rubini, Mombelli, Ungher, Sontag, Giudetta Grisi, Dardanelli et Grimbaun, venait de quitter cette capitale. Tamburini réussit néanmoins à enthousiasmer un public encore tout ému des solennités incomparables auxquelles il avait récemment assisté ; et il partagea avec Rubini l'honneur d'être décoré de la médaille du Sauveur par la municipalité royale et impériale de Vienne. Cette faveur n'est point une banalité sans prix ; car, parmi les étrangers, nous ne connaissons que Wellington qui l'ait obtenue.

L'Angleterre accueillit ensuite l'artiste nomade, et confirma, par ses suffrages, la brillante réputation que lui avaient faite l'Italie et l'Autriche. Ce fut durant le séjour de Tamburini à Londres que M. Robert, alors directeur de notre Opéra-Italien, parvint à l'engager pour plusieurs années. Son début à la salle Favart eut lieu en octobre 1832, et l'enthousiasme des dilettanti parisiens, que six années n'ont pas épuisé, consacra définitivement les droits et la supériorité du *Rubini des basse-tailles*.

De tous les chanteurs italiens, Tamburini est peut-être celui que la nature a favorisé le plus de ses dons. C'est en effet à la nature qu'il doit cette belle organisation qui a fait de lui un des premiers artistes de notre époque. On peut être un très grand chanteur et n'avoir

pourtant au théâtre que de fort médiocres succès, si l'extérieur de l'homme n'est pas, au point de vue musical, en harmonie avec les qualités morales du chanteur. Eh bien! Tamburini réunit au plus haut degré les diverses qualités qui font l'artiste complet.

Il y a, dans toute sa personne, une régularité et une désinvolture qui doivent plaire, et qui préviennent tout de suite en sa faveur; sa taille, sans être trop haute ni trop puissante, est bien prise, et révèle à la fois la grâce et la force de l'artiste; les traits de sa figure sont d'une régularité parfaite; ils annoncent la douceur et l'intelligence; sa tête est noblement attachée sur son cou, et exprime la fierté et l'élévation de son ame; dans tous ses mouvemens brille la distinction, l'élégance, sans raideur et sans

contrainte. Il est facile de comprendre quel parti Tamburini doit tirer de tous ces avantages physiques, qui sont encore rehaussés par le bon goût et la vérité de ses costumes ; car Tamburini est, sous ce rapport, un des acteurs qui ont poussé le plus loin la recherche, et on peut même dire la coquetterie, sans cependant jamais sacrifier les souvenirs ou blesser la fidélité historique des personnages qu'il est chargé de représenter. Son jeu et sa pantomime ne sont pas moins distingués que sa personne ; ses gestes sont sûrs, exacts, réguliers ; ils sont, en un mot, ce qu'ils doivent être. Jamais de l'exagération, jamais des écarts, jamais la plus petite inconvenance, même dans les rôles les plus entraînans et les plus bouffons. Sa tenue dans les rôles sérieux est noble et soi-

gnée; dans les rôles tragiques, son action est chaleureuse, et, pour nous servir d'une expression consacrée au théâtre, il brûle les planches.

Ce sont là certainement de grandes et rares qualités, que l'artiste doit à la nature et à l'éducation exquise par laquelle il a perfectionné son intelligence. Ceux qui ont vu Tamburini dans le monde n'ont jamais trouvé l'homme inférieur à l'artiste. Cette expression de douce mélancolie, qui se réfléchit sur ses traits et se reproduit dans sa conversation, excite un vif intérêt et le fait rechercher de tous ceux qui le voient et l'entendent. L'estime qui l'environne, et les nombreuses amitiés qui se sont attachées à sa personne, attestent que Tamburini compte autant d'amis que d'admirateurs.

Mais occupons-nous du chanteur.

Il appartient à ce genre de basses qui n'atteignent ni les extrémités de l'aigu, ni les profondeurs du grave; c'est un baryton, mais de ceux que leur organe rend propres à chanter même les parties de basses. Sa voix descend jusqu'au *la* grave, et monte jusqu'au *fa* aigu; elle embrasse donc treize sons; c'est la véritable étendue du baryton. Cette voix est remarquable surtout par la sûreté de son intonation, par sa sonorité, sa plénitude, son mordant et sa pureté. Elle est d'une égalité toute particulière, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de chanteur qui possède un organe plus uni que le sien dans toutes ses parties. Prenez cette voix dans les détails, vous n'y trouverez rien de reprochable; prenez-la dans l'ensemble, vous serez forcé d'avouer

qu'il n'existe rien de plus parfait. L'analyse et la synthèse ont dirigé simultanément ses études, et lui ont donné tout ce qu'il est possible d'attendre de ce double travail de l'intelligence.

Tamburini doit à ces efforts simultanés cette expression, cette netteté qui se font remarquer dans l'émission de sa voix. Le son qu'il produit est toujours pur, délicat, moelleux; ses inflexions toujours précises et légères. A notre avis, cette voix est plutôt faite pour le genre brillant et gracieux que pour le chant tragique et fort. Mais on ne la trouve pas moins admirable dans la cantilène sentimentale et de passion, qui est aujourd'hui un des caractères les plus déterminés de l'école italienne. Ainsi, pour le genre brillant, Tamburini peut servir de modèle dans les rôles

de *Dandini* et du *Barbier* ; pour le genre sentimental et de passion, on ne peut pas être plus entraînant qu'il ne l'est dans *Lucia* et les *Puritani*. Ce n'est pas cependant qu'il lui soit défendu de s'élever jusqu'aux effets puissans de la tragédie : quand on l'a vu dans l'adagio final de *Lucia* :

Ella è mio sangue
Io l'o tradita ,

et dans le fameux duo d'*Otello*, il n'est plus permis de douter qu'il ne pût, s'il le voulait, atteindre à la plus haute expression dramatique.

Tout ce que l'étude de la vocalisation peut produire de plus fini, tout ce que la méthode peut donner de plus correct, se rencontre chez cet admirable chanteur. Nous n'en connaissons pas un autre qui possède à un aussi haut degré l'art

d'enfler le son, de le soutenir et de le diminuer par gradation. Il ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'intonation et du *portamento*. La force de sa voix est toujours calculée de manière à ne jamais affecter péniblement l'oreille, et il la jette avec vigueur, sans laisser apercevoir le moindre effort ; il ne domine pas les chœurs et l'orchestre comme Lablache, mais il se fait entendre à travers chœurs et orchestre, et quoique son organe vibre éclatant et fort, il ne perd jamais ce velouté qui en fait le charme principal.

Son *portamento* se conserve également pur dans tous les degrés de l'échelle diatonique. Soit que Tamburini ait à rendre un chant large et développé, soit qu'il chante à voix pleine ou à demi-voix, soit qu'il se produise dans les

sentiers capricieux de la fioriture et de la fantaisie, ce qu'il fait est toujours marqué au coin du bon goût et de la bonne méthode. Ce qui a rendu surtout cet artiste populaire, c'est ce torrent de fioritures faisant irruption de son gosier, et allant se répandre sur tout son auditoire : la volubilité et la flexibilité de son organe sont quelque chose d'extraordinaire ; il brode, il enchevêtre les notes et les traits, comme pourraient le faire les ténors et les soprani les plus hardis. Il faut avoir assisté à l'assaut incroyable de vocalisation auquel se livrent Rubini et Tamburini dans le duo de *Mosè,* pour se faire une idée de l'étonnante flexibilité de l'instrument de Tamburini. On sait ce que Rubini peut faire dans ce genre : c'est la perle la plus fine de ce joyau dont Tamburini

est un des plus beaux diamans. Il n'y a pas de hardiesse que Rubini ne tente, point de difficultés ou de caprices auxquels il ne se livre avec une perfection toujours désespérante : eh bien! Tamburini, dans ce morceau, ne le cède à son rival ni en agilité, ni en audace, ni en précision.

Mais le chant le plus richement formulé, les broderies les plus fines et les mieux exécutées, ne seraient qu'un insipide jeu de notes, s'ils n'étaient accompagnés du sentiment de la déclamation et de l'accent dramatique, qui donnent au chant le coloris et la vérité; c'est par ce sentiment et cet accent que Tamburini s'est fait reconnaître comme un des chanteurs les plus accomplis de l'époque, et c'est aussi par là qu'il agit d'une manière irrésistible sur les mas-

ses et sur les véritables connaisseurs.

Ainsi, comme acteur, Tamburini ne laisse rien à désirer ; comme chanteur, il ne connaît point de rival ; comme homme, il partage avec Lablache et Rubini une réputation justifiée par son esprit, son amabilité et des qualités de l'ordre le plus élevé.

Giulia Grisi.


Lith. C

Quatrième étude.

GIULIA GRISI.

Dans la famille de Giulia Grisi, l'art du chant n'est pas héréditaire, comme on l'a dit. Le père et la mère de cette cantatrice étaient complètement étrangers au théâtre, et nous ne pensons pas qu'en remontant plus haut, on

on trouvât parmi ses ancêtres vestige de célébrité musicale. Nous savons seulement que Mme Grassini, qui a eu dans le temps de grands succès sur la scène italienne, est la tante de Giulia et de Giudetta Grisi , et peut-être les deux sœurs doivent-elles aux encouragemens de la célèbre virtuose une partie de leur talent.

Giulia Grisi est née à Milan en 1812. Fille de M. Gaëtano Grisi, officier topographe distingué de l'Empire, et d'une sœur de la célèbre Mme Grassini, elle manifesta de bonne heure les plus brillantes dispositions pour la musique vocale ; et à un âge où l'espiéglerie semble exclure tout travail d'observation, elle étonna souvent sa famille par la fidélité avec laquelle elle reproduisait les gestes, la démarche et même

le chant des artistes qu'elle avait occasion d'entendre.

C'est à Bologne, chez son oncle, que la jeune Giulia commença ses premières études musicales; et à seize ans, elle débuta au théâtre de cette ville dans la *Zelmira* de Rossini. Son succès justifia les espérances qui avaient décidé de sa vocation, et lui valut dans la même saison les honneurs d'une partition que le maëstro Mililloti composa exprès pour elle.

En 1828, dit une notice à laquelle nous empruntons ces détails sur les premières années de Giulia Grisi, Florence, la ville des arts, ravit aux Bolognais leur jeune merveille et applaudit en elle la plus jolie Juliette qu'aient jamais eu les *Capuletti* de Vaccaï. L'année suivante, le rôle de

Zoraïde, dans *Ricciardo e Zoraïde* de Rossini, fut une éclatante révélation de l'avenir qui attendait la jeune cantatrice.

Après avoir fait les délices de Pise et encore de Florence, où un troisième engagement l'avait appelée, Giulia Grisi se rendit à Milan, elle parut au théâtre de la Scala, en compagnie de Donzelli et de Mme Pasta et partagea avec ces deux grands artistes l'honneur d'attacher son nom à l'apparition, sur la scène lyrique de la *Norma*, cette magnifique partition qui a fait la gloire de Bellini. On raconte même que Mme Pasta fut tellement frappée, lors des premières répétitions, de l'éclat des moyens de la jeune débutante, que, sous l'impression d'une crainte ou d'une jalousie inexcusable, elle obtint de Bellini la

suppression du solo d'Adalgisa dans le trio du premier acte.

Giulia Grisi était en Corse, où depuis quelques mois elle se reposait des fatigues et des travaux qui avaient compromis sa santé, lorsque les directeurs de Favart réussirent à l'engager. Giulia Grisi a été adoptée par la France en 1832; et huit années, durant lesquelles elle a parcouru les rôles les plus difficiles du répertoire *buffo* et *serio*, n'ont pas encore épuisé la vive sympathie avec laquelle le sévère public de notre Théâtre-Italien accueillit ses débuts. Depuis cette époque, Giulia Grisi ne s'est éloignée de la France que pour aller, avec Lablache, Rubini, Tamburini et ses autres camarades, faire en Angleterre deux ou trois riches moissons de couronnes et de guinées.

Mais la réputation de grande cantatrice que s'est faite surtout Giulia Grisi, c'est à l'école italienne qu'il faut en faire remonter la source. On ne peut pas dire qu'elle ait eu de maître; seulement, avec son admirable talent d'imitation, elle a su puiser, dans la fréquentation des grands artistes, cette réunion de qualités diverses qui lui ont fait une place à part au milieu des artistes contemporains. Ainsi elle doit à son admiration réfléchie pour Mme Malibran la première révélation de ces élans dramatiques qu'elle a développés ensuite avec tant de bonheur; à Mme Pasta, cette noblesse, cette sévérité tragique, cette expression large et puissante qu'elle apporte surtout dans les rôles du nouveau répertoire italien. Mais, toute réserve faite en faveur des droits du génie qui

crée, Mme Pasta n'avait pas cette limpidité de voix qui nous charme chez Giulia Grisi, et Mme Malibran cette incroyable agilité que nous admirons dans notre grande cantatrice.

Car, une fois pour toutes, il faut bien s'entendre sur ce qu'on appelle une belle voix. Il est malheureux que des artistes qui sont les plus haut placés dans l'opinion du public, et qui n'ont conquis qu'à force de travail le blason artistique, soient exposés à trouver sur leur route des juges passionnés, soit adulateurs outrés, soit détracteurs aveugles.

Une belle voix est celle qui, dans une juste étendue de son registre, est puissante, limpide, ronde, vibrante et flexible. Voilà la beauté naturelle de la voix. Ces qualités, il faut les retrouver

à tous les degrés de l'échelle vocale de chaque chanteur, et c'est l'art qui donne cette perfection.

Mais il faut se garder de croire que la plus belle voix soit seulement celle qui a le plus d'étendue. Un artiste pourrait posséder le plus grand nombre d'octaves imaginables dans son registre, et n'avoir pourtant qu'une mauvaise voix, s'il n'y joignait pas cette égalité qui est, selon nous, le plus beau côté de l'organisation vocale. Ainsi, Mme Malibran était assurément une grande cantatrice, mais personne ne niera que son instrument, quoique fort étendu, ne fût sous d'autres rapports presque défectueux. Elle descendait plus bas que Mlle Grisi et s'élevait aussi plus haut qu'elle; mais ses sons aigus et ceux du médium, qui lient la voix de tête à celle

de poitrine, n'étaient pas toujours agréables; et c'est à atténuer, ces défauts qu'elle appliquait toutes les ressources de son art, ou pour mieux dire l'artifice de sa méthode. Il lui arrivait même souvent d'être obligée de changer des phrases dans quelques partitions, pour dissimuler les défectuosités de son organe; plus d'une fois, nous avons entendu Rossini, avec cet esprit caustique qui le caractérise, faire des observations malicieusement spirituelles sur les arrangemens que Mme Malibran adaptait à quelques passages d'*Otello;* le grand maëstro les qualifiait de *chemins de traverse.*

La voix de Mme Grisi s'étend sur une longueur de deux octaves. Elle monte de l'*ut* à l'*ut* aigu. C'est, dans le registre du parfait soprano, une très belle étendue, qui donne au compositeur les

moyens de développer toutes les richesses de la mélodie, même les caprices de la fantaisie. Mais dans cette étendue, qui est certes plus qu'ordinaire, quelle justesse, quelle pureté, quelle force, quelle *morbidezza*, quelle rondeur, et quel velouté de son! Si, comme nous avons lieu de le croire, notre théorie sur la beauté de la voix est admise par les hommes de l'art, il faut avouer qu'on n'a jamais entendu une voix plus complètement belle que celle de Giulia Grisi. Toutefois qu'on n'ajoute pas à ces expressions un autre sens que celui que nous y attachons nous-mêmes, car nous n'entendons parler ici que des moyens naturels de l'organe vocal.

L'intonation est une autre qualité essentielle qui mérite toute l'attention de la critique, lorsqu'il s'agit d'apprécier

un chanteur. Il n'appartient pas à tout le monde de reconnaître, non pas la justesse absolue de l'intonation, mais ces nuances délicates, presqu'imperceptibles, qui établissent les quarts ou les demi-quarts de tons. Mme Pasta, cette grande cantatrice, avait le défaut de baisser, *calare*, comme disent les Italiens : en France, peu de monde a fait cette observation ; mais en Italie, où les oreilles sont plus exercées, le public avait besoin de s'habituer à l'entendre pour oublier cette imperfection, rachetée d'ailleurs par tant d'autres moyens acquis et naturels. Eh bien ! l'intonation de la voix de Giulia Grisi est tout ce qu'on peut imaginer de plus sûr , de plus net, de plus fini ; aussi peut-on assurer que si le défaut dont nous venons de parler faisait tache au ma–

gnifique talent de Mme Grisi, il choquerait bien plus sensiblement les oreilles, à cause de la force avec laquelle elle attaque les notes. On sait que la voix de Giulia Grisi brille surtout par la netteté et la précision; jamais une note douteuse n'a trahi sa vocalisation qui est toujours irréprochable.

Parlons maintenant de sa méthode. Elle est ce qu'elle doit être chez cette grande cantatrice; c'est la nature même de sa voix qui lui a indiqué, comme par instinct, la manière qu'elle devait adopter. Son organisation puissante, la portée de ses sons, l'entraînaient évidemment vers le style large, déclamatoire, dramatique; et c'est par là que Giulia Grisi est arrivée au faîte de l'art, considéré dans ses rapports avec la tragédie.

Ainsi, tout ce qui est du ressort des passions fortes, comme la colère, l'amour fougueux, la jalousie, la fureur, trouve en elle un interprète merveilleux. Son chant, ses moyens naturels, sa méthode, sa figure belle, expressive, majestueuse, tout dans sa personne est noble et théâtral; on voit qu'elle ne peut ni ne doit chanter pour chanter ; son élément est le drame dans ce qu'il a de plus élevé, de plus sublime. C'est pour cela que Giulia Grisi affectionne tant les rôles de Desdemona, d'Anna Bolena, et celui de Norma, qui résument les trois nuances les plus tranchées de l'amour; cette passion si entraînante et si dramatique au théâtre. Desdemona, c'est l'amour dans toute son ardeur et son désespoir ; Anna Bolena, c'est aussi l'amour dans toute sa mélancolie et ses regrets; Norma,

c'est encore l'amour dans toute sa jalousie et ses fureurs terribles. Il n'est donc pas étonnant que Mmes Pasta, Malibran, Ronzi, et après elles Giulia Grisi, aient porté leur prédilection sur ces rôles éminemment tragiques, dans lesquels les trois nuances de la passion se trouvent indiquées avec des couleurs Michel-Angelesque. Trouvez donc dans le répertoire ancien un seul opéra qui offre au même degré autant de situations fortes qu'*Otello*, *Norma* et *Anna Bolena*?

Que signifie maintenant le reproche adressé à Giulia Grisi de ne pas aimer au même degré le rôle de dona Anna qu'elle remplit dans *Don Juan,* de Mozart? Assurément son organisation musicale ne lui dérobe aucune des nombreuses beautés qui abondent dans ce

chef-d'œuvre; mais, nous le répétons, il n'est pas dans la nature de Giulia Grisi de chanter pour chanter. Or, quelle situation le poème insipide de *Don Juan* offre-t-il au genre de talent de la belle cantatrice? Figurez-vous Talma jouant Figaro, ou Mlle Rachel le personnage de Colombine.

Et pourtant, y a-t-il beaucoup de cantatrices qui aient rendu ou qui rendent aussi bien que Giulia Grisi les rôles si légers, si spirituels, si coquets de Rosina, dans *le Barbier*, de Ninetta, dans *la Pie Voleuse*, et de dona Anna, dans *Don Juan*? Nous ne craignons pas de dire que si Giulia Grisi est naturellement portée vers les rôles tragiques, la souplesse merveilleuse de son organisation est assez grande pour lui permettre d'aborder, sinon avec une égale prédi-

lection, du moins avec le même éclat, la musique simple, légère et gracieuse. Il en était de même de Mme Malibran, de Mme Pasta, et de Mme Ronzi.

Comme ses devancières, Giulia Grisi possède une méthode parfaite de vocalisation. La foule de traits heureux, de nuances délicates, d'inflexions gracieuses dont elle orne le chant, ses évolutions de voix si bien marquées, au moyen desquelles elle aborde toutes les difficultés, sont autant de qualités qui la font distinguer parmi les plus célèbres cantatrices dans ce genre. Mais ce qui l'elève au-dessus des autres, c'est son chant à *mezza-voce*, se sont ses *smorzature* surprenans. Quels efforts, quel travail, quelle constance ne lui aura-t-il pas fallu pour parvenir à régler cette puissance formidable de

voix, à la contenir, à la diminuer, à lui donner enfin, dans les sons les plus faibles, cette égalité, cette clarté et en même temps cette douce vibration qui est un des caractères distinctifs de son chant à la fois gracieux et passionné.

Si l'on veut considérer Giulia Grisi au point de vue mimique, il faut bien avouer qu'on a rarement rencontré dans la même personne un assemblage aussi brillant de toutes les qualités qui font la grande tragédienne. La France, l'Angleterre et l'Italie ont rendu hommage à la beauté de cette grande artiste. Tout le monde admire la pureté de ses traits, le contour à la fois sévère et harmonieux de ses lignes, l'éloquence de ses yeux, l'expression cadencée de tous ses mouvemens, sa noire et brillante chevelure qui lui

donne tant de majesté dans les scènes de désespoir ou de délire. Son jeu, son chant, son regard, tout révèle l'inspiration et la spontanéité ; rarement on la voit dans le même rôle rendre de la même manière les différentes situations dramatiques. Comme dans l'organisation d'un artiste tout se lie et s'enchaîne, son jeu et son chant la poussent toujours vers l'expression dramatique, dans ce que cette expression a de plus grand et de plus noble.

Qu'on ne croie pas cependant que la *diva* du Théâtre-Italien soit une cantatrice irréprochable.

Nous avons étudié consciеusement toutes les faces de cette figure artistique, et à côté des plus belles et des plus rares qualités, nous avons trouvé quelques légères taches qui doivent

être signalées. Ainsi on peut lui reprocher l'exagération même de ses qualités. C'est la puissance extrême de ses moyens qui la porte, malgré elle, à les exagérer. Souvent elle parvient à maîtriser cet excès de spontanéité; mais souvent aussi ses efforts sont impuissans, et alors elle est entraînée au-delà de la vérité; c'est là au reste le défaut de toutes les organisations fortes, à quelque degré de l'échelle sociale qu'elles se trouvent élevées. Hâtons-nous donc de dissiper le nuage qui fait ombre au tableau que nous venons de tracer, pour admirer sans réserve cette manière noble de phraser le récitatif, cette expression large et pathétique, ce goût parfait, et cette invention dont le chant et le jeu de Giulia Grisi offrent de si fréquentes manifestations !

Lorsque Giulia Grisi commence une phrase de longue haleine, on dirait qu'elle a de la peine à mettre sa voix en jeu et à lui imprimer le mouvement que commande la mesure. Cette difficulté ne provient pas, comme on l'a dit, de l'aridité de sa bouche et de son gosier ; c'est au contraire la surabondance de salivation qui fait que, dans le premier élan, sa voix hésite et reste en suspens. Au reste, une fois l'impulsion donnée, sa bouche et son gosier la servent admirablement ; elle soutient sans fatigue les rôles les plus longs et les plus pénibles ; son débit est continuellement sûr, et jamais le plus léger ralentissement ne vient compromettre la mesure.

On a mis en parallèle Giulia Grisi et Mme Persiani : quel rapport existe-t-il

entre ces deux artistes? Le public plus sage montre tous les jours ses progrès en musique, en repoussant même l'idée d'une comparaison; il a compris que ce qui ne se ressemble point ne peut se comparer raisonnablement. Quoique fort habile dans l'art de *manœuvrer* sa voix, ce n'est point dans cette sorte de gymnastique vocale que Giulia Grisi fait consister son mérite principal : une organisation énergique, puissante, sensible et impressionable à l'excès, voilà le principe de sa manière originale et pénétrante, de ses inspirations toujours heureuses, et des émotions qu'elle communique aux spectateurs les plus froids.

En terminant, qu'il nous soit permis, après avoir fait la part des dons naturels et de l'intelligence, de faire aussi la part du cœur; car dans Giulia

Grisi, la femme n'est pas moins noble que l'artiste. Tout le monde connaît les belles actions de Mme Malibran, et le généreux emploi qu'elle savait faire de l'or qu'on lui prodiguait en échange de son admirable talent. Eh bien! ceux qui ont le bonheur de vivre dans l'intimité de Giulia Grisi, et à qui elle ne peut dérober complètement les actes de sa vie, nous en ont raconté qui honorent au plus haut point son caractère et son cœur. Nous regrettons que la publicité ne puisse s'en emparer pour les opposer aux timides échos qu'a trouvé parmi nous la grossière malveillance de la presse anglaise. Mais ce que nous avons le droit de dire sans que sa modestie puisse s'en offenser, c'est que, dans le monde, on ne

trouverait peut-être pas une femme plus généreuse, plus désintéressée, plus compatissante au malheur!

Mme Persiani.



Pauline Garcia

Cinquième étude

—

Mme PERSIANI.

Jusqu'à présent Mme Persiani n'a été appréciée, nous osons le dire, que d'une manière fort incomplète. On l'a jugée tantôt sur une note, tantôt sur un trait ou sur une broderie ; ainsi fait

presque toujours le public. Mais la critique, lorsqu'elle s'occupe d'un grand artiste, a une mission plus haute et plus grande à remplir : si elle étudie les détails, si elle analyse les qualités diverses qui constituent une réputation artistique, c'est pour former de toutes ces parties séparées un ensemble complet, c'est pour arriver à la dernière formule du jugement, la synthèse.

Mme Taccinardi-Persiani est la fille du ténor Taccinardi qui a eu dans son temps une grande célébrité ; il a chanté avec beaucoup de succès au Théâtre-Italien de Paris, et l'on raconte qu'il avait des caprices d'artiste très bizarres. Taccinardi s'était aperçu de la fâcheuse influence que les défauts de son physique exerçaient sur le public, à son entrée en scène; en conséquence il demandait

aux compositeurs et aux poètes chargés d'écrire pour lui, de chercher des rôles qui lui permissent de commencer à chanter dans la coulisse, et, par ce moyen, d'être entendu avant de paraître sur le théâtre ; mais comme cet expédient n'était pas toujours facile à trouver, il avait inventé un autre stratagème pour dérober aux spectateurs une partie de son corps. Ainsi, il se plaisait à se faire traîner sur la scène, debout sur un char triomphal : c'était, je vous l'assure, un triomphateur d'une apparence fort peu guerrière. Du reste, ces petits travers étaient rachetés par une des plus belles voix de véritable ténor qu'on ait jamais entendues, par une magnifique intelligence du drame, par une méthode de chant admirable. Jamais, depuis Taccinardi, aucun chan-

teur n'a déclamé le récitatif avec cette expression simple et naturelle qui est devenue un des secrets de l'art du chant. Il est juste aussi d'ajouter que les conditions du drame lyrique ne sont plus aujourd'hui ce qu'elles étaient alors, on peut même dire qu'elles sont entièrement changées. Mais revenons au sujet principal de cette étude.

Comme on le voit, Mme Persiani est musicienne de race, qu'on nous passe l'expression. Il y a du sang d'artiste dans ses veines, et elle soutient dignement l'honneur de son nom. Elle a reçu de son père toute son éducation musicale. La nature lui a donné un organe très étendu, mais qui manquait peut-être, dans quelques parties, de souplesse et de douceur. Des études sérieuses, des efforts de tous les jours ont fait

disparaître en grande partie ces défauts.

La carrière artistique de Mme Persiani a commencé sur le théâtre de Livourne, en Italie. Ses débuts n'eurent rien d'éclatant, et nous pourrions même dire qu'ils ne faisaient pas présager les succès qu'elle a obtenus plus tard. C'est, au reste, une particularité qui lui est commune avec plus d'un grand artiste. Mais bientôt après, elle passa au théâtre de Milan. C'est là qu'elle jeta les premières bases de sa renommée, qui s'accrut plus tard avec une grande rapidité à Florence et atteignit en 1835 son apogée à Naples, où elle créa avec tant d'écalt le beau rôle de *Lucia di Lamermoor*.

Depuis ce temps, sa carrière dramatique n'a été qu'une suite de triomphes. Après avoir parcouru les principaux

théâtres d'Italie, elle fut appelée à Vienne, où elle a laissé des souvenirs d'autant plus glorieux que le grand théâtre italien de cette capitale est le rendez-vous de tout ce qu'il y a de plus distingué dans la société viennoise. Enfin elle est venue à Paris, et le public d'élite qui fréquente le théâtre des Bouffes n'a pas tardé à sanctionner de sa haute approbation la brillante renommée qui l'avait précédée parmi nous. Aujourd'hui Mme Persiani est un des joyaux les plus splendides de cette belle couronne d'artistes, qui fait la gloire de l'Italie et l'orgueil du monde musical.

La voix de Mme Persiani est une des plus étendues que nous connaissions dans le registre de véritable soprano. Elle se pose avec une grande fermeté sur le *si*, note basse, et s'élève jusqu'au

mi ; elle comprend donc dix-huit notes, ce qui dépasse les bornes ordinaires de la voix de soprano. Ajoutez à cela une souplesse et une flexibilité sans égales ; c'est une de ces voix obéissantes, qui se prêtent non seulement à l'exécution des plus grandes difficultés, mais encore aux caprices les plus hardis de la vocalisation. Qu'on ne croie pas cependant qu'elle tienne toutes ces qualités de la nature ; le travail en réclame une bonne part. C'est l'étude qui lui a appris à *rinforzare* et *smorzare*, c'est-à-dire à renforcer et à amoindrir la voix, en la faisant sortir pleine, large et dégagée de toute influence nasale et gutturale ; à ménager la respiration, à la prolonger au-delà de la durée ordinaire, et à la rendre presque insaisissable : c'est l'étude qui lui a appris à exé-

cuter avec tant de bonheur et de justesse ces gammes chromatiques ascendantes et descendantes qu'elle jette comme des gerbes éblouissantes à ses auditeurs étonnés. Admirez encore ce goût exquis dans le choix des fioritures, cette manière agréable de lier les sons ensemble par les transitions les plus heureuses, de les enfler, de les diminuer avec des nuances insensibles ; dans ses traits les plus audacieux, voyez la difficulté vaincue par les moyens en apparence les plus simples, toujours avec grâce, élégance, légèreté : sa voix est un prodige de souplesse et de charme ; en deux mots, elle surprend et plaît tout à la fois.

Il ne faut pas croire cependant que Mme Persiani possède un instrument parfait : ses notes de poitrine sont ru-

des, aiguës et parfois trop stridentes. Quand elle s'élève dans les hautes régions du chant, elle lance des sons aigres qui ressemblent à des cris. Mais ces défectuosités, qui doivent être irréparables, puisqu'elles ont résisté aux efforts les plus obstinés de l'habile cantatrice, se perdent au milieu de ses nombreuses qualités acquises et naturelles.

Examinons maintenant le caractère particulier de son talent. Il est certain qu'elle ne peut pas aborder avec un bonheur égal les genres divers qui constituent l'action dramatique. Nous l'avons vue et admirée dans la *Sonnanbula*, dans la *Lucia*, dans l'*Elisire* et dans *Don Juan*; eh bien! nous croyons que ces ouvrages forment l'échelle la plus étendue de ses moyens lyriques, parce qu'ils sont placés entre les deux extrê-

mes du tragique et du bouffe. Ce n'est pas au reste la nature de sa voix seulement qui la retient dans ces limites, c'est aussi l'expression de son jeu, nous dirons presque l'ensemble de son organisation physique. Non pas que Mme Persiani soit dépourvue de grâce ni de charmes ; il y dans toute sa personne je ne sais quelle spirituelle finesse, quelle naïveté piquante qui éveillent l'intérêt et les sympathies des spectateurs; son sourire animé tempère agréablement la crudité de son regard, et de sa tête tombe une longue chevelure qui est d'un admirable effet, surtout dans la grande scène de *Lucia*. Mais il faut lui rendre cette justice : Mme Persiani paraît avoir la conscience de ses moyens; son ambition n'est jamais trop élevée; elle sait à merveille ce qui lui convient et ce que re-

Monsieur

?orle ——— 100 (bis) rue du

Bac.

LA

FRANCE MUSICALE,

6, Rue Neuve-St-Marc,

PARIS.

Paris, le 26 Juin - 1841

Mon cher ami,

Nous nous empressons de réparer un oubli en vous envoyant la romance de Bassilhet que nous avons publiée et que vous aurez dû recevoir dimanche dernier; nous y joignons l'album pour le piano que nous donnerons à nos abonnés l'autre Dimanche. Si vous voulez profiter de votre feuilleton sur la pièce qui

[illegible]

que … musicale …
France. Le roman de Barroilhet a un
infini. … et elle a … plus une
ravissante inspiration; et elle a conservé toutes
qualités pieuses. … de …
les voir.

Quant à l'album quoiqu'il ne doive
paraître que dans huit jours, vous voulez
bien me recommander … dans votre
feuilleton … au moins le mentionner …

Je vous serre la main cordialement

6 deux mains

Eugène Sue

pousse la nature de son talent : intelligence fort rare, en général, parmi les artistes.

Nous croyons avoir en peu de traits présenté sous toutes ses faces cette figure d'artiste. En finissant, nous voulons rendre hautement à Mme Persiani un témoignage que chacun lui rend sans doute tout bas : depuis son arrivée à Paris elle a été pour nous l'objet d'une attention toute particulière ; nous avons suivi avec intérêt sa marche progressive; maintenant nous pouvons dire avec hardiesse que sa place est marquée au premier rang parmi les artistes contemporains. Qu'on ne croie pas cependant qu'elle doive cette haute position à des études nouvelles et à son travail ; le talent de cette actrice, lorsqu'elle est arrivée à Paris, était déjà dans toute sa

maturité ; mais elle a acquis cette confiance sans laquelle les plus rares qualités d'un chanteur restent paralysées. La bienveillance et l'admiration du public des Bouffes se sont manifestées pour elle de tant de manières qu'elle a dû acquérir enfin l'assurance qui lui manquait et aujourd'hui qu'elle peut se livrer sans crainte à l'élan de ses inspirations, elle nous fait jouir de toutes les richesses de son admirable talent.

Notre dernier mot sera un conseil :

Mme Persiani, vous excellez dans les effets de vocalisation ; vous brodez votre chant avec une merveilleuse facilité ; vous exécutez des traits qui causent autant de plaisir que de surprise, mais vous touchez quelquefois un écueil dangereux. Nous, qui faisons passer l'intérêt de l'art avant toute autre considération,

nous vous dirons la vérité : il vous arrive souvent de vous laisser entraîner par votre goût pour les fioritures, sans égard pour la situation dramatique et les intentions du compositeur ; d'autres fois vous couvrez le chant sous un luxe de traits qui éblouissent, il est vrai, mais qui nuisent à l'effet de la période musicale. Vous n'avez pas besoin de recourir à ces moyens pour provoquer l'admiration ; vous devez commander les applaudissemens et non les solliciter.

Pauline Garcia.

Sixième étude.

—

PAULINE GARCIA.

L'art a-t-il ses races privilégiées, comme les royautés sociales devant lesquelles les peuples s'inclinent? Et la Providence a-t-elle voulu que certaines familles fussent héréditairement mar-

quées au front du signe glorieux d'une sorte de prédestination organique?

Il est permis de le croire en présence de cette grande renommée des Garcia, qui, depuis trois siècles, jette un éclat si vif et toujours nouveau, à travers les phases diverses de l'histoire musicale en Europe. Et Dieu nous garde de regretter que la nature, si du moins ce privilége est son ouvrage, ait donné, en le constituant, un démenti à ses lois ou à nos paradoxes d'égalité originelle! car nous lui avons dû MARIA MALIBRAN, qu'une mort prématurée a ravi à notre admiration, et nous lui devons PAULINE GARCIA, dont les premiers pas, dans la carrière où son illustre sœur a laissé d'impérissables souvenirs, ont été d'éclatans triomphes.

Pauline Garcia (Ferdinande-Lau-

rence), née le 18 juillet 1821, est fille d'Emmanuel Garcia et de Jacquina Sitcher, sa femme. Présentée au baptême le 29 août de la même année, dans l'église paroissiale de Saint-Roch, elle eut pour parrain le célèbre compositeur Joseph-Ferdinand Paër, chevalier de la Légion-d'Honneur, membre de plusieurs académies, et alors directeur de la musique de la chambre du roi, et pour marraine, S. E. la princesse Prascovie de Galitzin, née comtesse de Schouvaloh. Ce fut une double adoption prononcée sur un berceau par l'art et par le monde; par l'art, dont l'enfant devait devenir plus tard l'une des gloires; et par le monde, qu'elle devait honorer, comme femme et comme artiste, par les rares qualités de son esprit et de son cœur.

A l'âge de trois ans, Pauline Garcia quitta Paris avec sa famille, qui, après un séjour de deux ans à Londres, se rendit à New-York, puis de là au Mexique. La guerre civile, dans ce malheureux pays, suivit de près sa déclaration d'indépendance, et tous les partis qui le divisaient ayant, pour ainsi dire, organisé, au mépris du droit des gens, le vol et le brigandage contre les étrangers, Emmanuel Garcia dut songer à s'éloigner du théâtre de tant de désolations. Il partit donc de Mexico, en 1829, avec sa jeune famille et la troupe qu'il dirigeait. Mais, durant le trajet à travers les montagnes qui séparent cette ville de la mer, l'escorte même qui lui avait été donnée pour le protéger le dépouilla complètement et l'abandonna, lui, sa femme, ses enfans

et ses camarades, sans ressources et presque nus, au milieu des gorges froides et inhabitées où le crime avait été consommé. Emmanuel Garcia perdit dans cette catastrophe, dont les moindres incidens sont restés dans la mémoire de sa fille, plus de six cent mille francs, laborieuse moisson de ses voyages et de ses travaux. Il parvint néanmoins à s'embarquer, et bientôt sa noble passion d'artiste, ses préoccupations paternelles et les soins que réclamait l'éducation de ses enfans, le consolèrent des désastres du passé. Au cœur des artistes, la résignation est toujours de l'espérance, car elle est une intuition de l'avenir.

Pauline Garcia avait reçu à Mexico des leçons de piano de Marcos Véga, organiste de la cathédrale; mais l'in-

terruption forcée qui les suivit fit bien vîte oublier à l'enfant ce qu'elle avait appris. Ce fut pendant les longs loisirs de la traversée que son père lui fit commencer ses premières études de chant, sur des morceaux de musique en canon qu'il composait exprès pour elle avec des paroles appartenant à toutes les langues. Nous avons vu ces curieux documens, véritable vocabulaire polyglotte en musique, qui, tout en accoutumant l'oreille et la voix de l'enfant à cette exécution d'ensemble qui constitue aujourd'hui un des beaux côtés de son talent, l'a familiarisée de bonne heure avec différens idiômes. A six ans, Pauline parlait déjà quatre langues : le français, l'espagnol, l'italien et l'anglais, avec une égale facilité. Elle y a joint depuis l'allemand, qu'elle ma-

nie avec une aisance toute germanique.

Cette précoce instruction, donnée par Emmanuel Garcia à ses enfans, a été le prétexte et l'occasion d'une calomnie que la malveillance gratuite des uns et la jalousie haineuse des autres ont malheureusement accréditée contre le père de Maria et de Pauline. On a dit qu'il forçait contre nature leur développement physique et moral; le fruit de son intelligente persévérance a été dénoncé à l'indignation publique comme le résultat d'une tyrannie de tous les jours et de tous les instans, d'une violence barbare exercée sur de jeunes organisations avec l'opiniâtreté d'un maniaque. C'est là un abominable mensonge contre lequel nous protestons au nom de celle qui n'est plus qu'un glorieux et triste souvenir, et au nom de

sa digne sœur, qui conserve avec un religieux respect les moindres témoignages de l'affectueuse sollicitude dont le grand artiste a entouré ses premières années!

A peine arrivée à Paris, en 1829, la jeune Pauline fut confiée aux soins de M. Meysenberg, habile professeur, qu'une mort obscure a frappé depuis, et qui donna à son élève d'excellens rudimens de piano. Sous sa direction, Pauline fit de rapides progrès, et, bien mieux encore, elle acquit l'art et la science du travail. Cédant au goût prononcé qu'elle ressentait pour cet instrument, elle passa trois ans à faire uniquement des exercices de doigté; puis, au bout de ce long labeur, qui effraierait les résolutions viriles les plus tenaces, elle déchiffra, pour son coup

d'essai, le septuor de Hummel. On sait dans le monde musical que Pauline est devenue une pianiste de première force, et que Listz, avec qui elle a exécuté les compositions les plus difficiles et les plus compliquées de Bach, voulait qu'elle fût et qu'elle restât pianiste. Pauline, que la fatigue de ses études et les dangers qui en pouvaient résulter pour sa santé, ont décidée à abandonner le piano, ne le cultive plus aujourd'hui que pour ne pas laisser raidir ses doigts à l'accompagnement.

Il n'y a guère que trois ans que Pauline Garcia a commencé à étudier sérieusement la musique de chant. Jusques-là elle n'avait fait que feuilleter et déchiffrer toutes les partitions connues et inconnues. Néanmoins, sa jeune intelligence, dans cette course

prématurée à travers les innombrables productions des compositeurs dramatiques, avait eu déjà le bonheur et le mérite de comprendre les mélodies de Schubert, qu'elle a toutes copiées de sa main, à un âge où cette œuvre de patience ne pouvait être que le résultat d'un enthousiasme solitaire et spontané.

Le moment venu de donner à ses études de chant une direction solide et durable, Pauline Garcia s'imposa des exercices pénibles de vocalisation, qui avaient pour but d'égaliser et de perfectionner son organe. Après avoir épuisé ceux que son père avait composés pour Maria, elle s'en créa elle-même, utilisant ainsi les principes de composition et d'harmonie qu'elle avait reçus de Reicha. C'est donc à tort que l'on a

prétendu que la jeune cantatrice s'était formée avec le concours du violon. Jamais elle n'a essayé de lutter avec cet instrument; car le service qu'elle a rendu à de Beriot, son beau-frère, en écrivant tous les accompagnemens de ses célèbres études, n'intéresse nullement le travail personnel auquel elle se livrait.

C'est à Bruxelles, dans l'isolement de la famille, et sous les yeux d'une mère dont les conseils éclairés ont pour ainsi dire tout l'honneur de cette belle éducation musicale, que Pauline Garcia accomplit ses dernières études; c'est à Bruxelles, dans quelques salons ouverts aux artistes, qu'elle s'habitua à chanter en public, préludant ainsi par des succès de petit comité à ses grands succès dramatiques; c'est à Bruxelles

enfin que, le 13 décembre 1837, elle chanta pour la première fois dans un concert au bénéfice des pauvres. De Beriot concourut à cette intéressante solennité qui a si noblement ouvert la carrière de l'art à la sœur de l'infortunée Maria, de cette femme si digne de regrets, dont le célèbre virtuose venait d'honorer la mémoire par le deuil d'un long silence. A cette occasion, la société philantropique fit frapper deux médailles, l'une pour Pauline, et l'autre pour de Beriot; le moule en fut brisé immédiatement. Nous avons avons vu celle de Pauline Garcia. D'un côté se trouve le portrait de Léopold, roi des Belges; de l'autre cette inscription : *Hommage de reconnaissance et d'admiration à Mlle Pauline Garcia. — 13 décembre 1837. — Société royale de Philan-*

tropie de Bruxelles, concert au profit des pauvres de l'Hôtel-de-Ville.

Ce témoignage d'une bonne action et d'un beau triomphe fait à juste titre l'orgueil de la jeune cantatrice qui l'a obtenu; c'est le premier fleuron de la couronne qui rayonne aujourd'hui à son front d'artiste.

Après quelques autres succès non moins brillans en Belgique, Pauline Garcia part avec sa mère et M. de Beriot pour l'Allemagne. Partout, sur leur passage, les populations s'empressent autour des artistes voyageurs pour les entendre et les applaudir. A Berlin et à Dresde, ils sont salués par de royales admirations; une riche parure en émeraudes est envoyée par la reine à Pauline. A Francfort, elle chante un duo avec Mlle Sontag, devenue comtesse

de Rossi, qui était à la veille de son départ pour l'ambassade de Saint-Pétersbourg; et la grande dame, sitôt ravie à la scène par le monde dont elle est un des ornemens, se souvient avec bonheur des jours où, ennoblissant leur rivalité dans une étreinte fraternelle, Malibran et Sontag ployaient sous les couronnes que l'enthousiasme du public des Italiens faisait pleuvoir sur leurs têtes.

Pauline Garcia et sa mère quittent l'Allemagne dans l'été de 1838, et, après un séjour de quelques mois à Bruxelles, reviennent à Paris où déjà M. de Beriot se trouvait. On se souviendra long-temps et toujours du magnifique concert que les deux artistes donnèrent au théâtre de la Renaissance, le 15 décembre, anniversaire de celui de

Bruxelles, qui fut la première manifestation publique de la jeune artiste. Dans ce concert, elle chanta un air de Costa, difficile par lui-même à cause de la grande extension de voix qu'il exige, et rendu plus difficile encore par les souvenirs douloureux qui y rattachaient le nom de sa sœur Maria; en outre, un air de M. de Beriot et la *Cadence du Diable*, imitée du *Songe de Tartini*, que Pauline accompagna elle-même au piano avec une grâce et une habileté qui seules auraient suffi pour révéler sa merveilleuse organisation musicale.

Le second concert dans lequel mademoiselle Garcia se fit entendre, fut celui donné par la *France musicale*, dans la magnifique salle de M. H. Herz, et auquel concoururent Lablache, Ru-

bini et Ivanoff. Elle y chanta avec un immense succès l'air de *Freyschütz*, en allemand, et le *trio de la Création*, avec Lablache et Rubini. Cette solennité artistique, que nous rappelons avec un légitime orgueil, consacra la naissante renommée de la grande musicienne, en révélant l'admirable précision, la fermeté, la hardiesse et la puissance de cette voix, aussi habile à chanter dans les morceaux d'ensemble, qu'à dire seule les plus difficiles compositions de l'école allemande. Les salons de Paris s'emparèrent alors de ce talent si jeune encore et pourtant si complet; et un moment on put se croire aux beaux jours de Maria Malibran.

Pauline s'enivrait de ses premiers succès dans le monde, dont sa sœur avait fait les délices, lorsque l'offre d'un

engagement lui fut fait pour le Théâtre-Italien de Londres. Elle accepta. Son début au *Kings-Theatre* eut lieu le 9 mai 1839, dans *Otello*, sublime création de Shakespeare et de Rossini, à laquelle elle a su donner une physionomie nouvelle malgré les désespérantes traditions de MMmes Pasta et Malibran, et puis dans la *Cenerentola* où nous l'avons vue à notre tour déployer autant de grâce et de simplicité que de passion énergique et forte dans le drame de Shakespeare. L'Angleterre musicale a retenti long-temps du bruit des triomphes de la jeune cantatrice. Devenue l'âme de toutes les réunions de l'aristocratie et même de la cour, elle a été admise souvent, durant son séjour à Londres, à l'honneur de chanter dans l'intimité de la reine Victoria, et elle a

reçu directement les témoignages les plus flatteurs de sa royale affection.

M. Viardot, alors directeur du Théâtre Italien de Paris, étant allé à Londres, engagea Pauline Garcia pour la saison qui devait commencer le 1er octobre. Déjà elle avait reçu des propositions pour notre Académie royale de musique ; mais la crainte de ne pouvoir supporter seule le poids d'un immense répertoire l'avait prudemment décidée à ajourner une ambition à laquelle elle n'a pas renoncé, nous l'espérons du moins.

L'impatience était grande d'entendre la jeune cantatrice et de la voir en face de ce public parisien, qui n'a pas toujours sanctionné les suffrages par lesquels on arrive jusqu'à lui. Toutes les loges des Bouffes étaient louées un mois

à l'avance, pour trois représentations. Le début de Pauline est du 8 octobre, et il restera dans la mémoire des contemporains comme le plus beau triomphe qui ait été obtenu sur notre scène lyrique depuis l'infortunée Maria Malibran. La débutante parut dans ce même rôle de Desdemona, qu'elle venait, pour ainsi dire, de créer à Londres, après l'avoir étudié, non d'après les artistes qui l'avaient joué avant elle, mais dans Shakespeare lui-même, dont elle possède admirablement la langue. Grande tragédienne et grande cantatrice, elle dépassa les hautes espérances qui l'avaient saluée à son entrée en scène, On fut surtout frappé de l'étendue de cette voix qui donne le *fa* grave et s'élève dans le même trait jusqu'au *do* aigu, ce qui fait une étendue de deux

octaves et demie, phénomène d'organisation sans précédent. On remarqua également la consciencieuse exactitude de l'artiste dans l'exécution de ses costumes. Nous savons qu'en effet elle ne s'en remet à personne du soin de les régler, et qu'elle les copie elle-même d'après les modèles existant à la Bibliothèque royale. Cette fidélité historique a été une innovation heureuse dans le second acte de *Cenerentola*, où l'intelligente Cendrillon a substitué aux costumes de fantaisie, usités jusqu'alors, le véritable costume du grand siècle.

Après la *Cenerentola*, que Mme Mombelli et Mlle Sontag n'ont jamais chanté avec plus d'esprit, de verve et de bonheur, la troisième pièce de début de Pauline Garcia fut *il Barbiere di Siviglia*. Nous

devons à la vérité de déclarer que cet essai ne répondit pas tout d'abord aux espérances des admirateurs de la jeune cantatrice, et que Rosine, malgré le luxe éblouissant de sa vocalisation, peut-être même à cause de cela, ne fut pas la Rosine que nous avions imaginée. Et cependant, comme Desdemona, comme Cendrillon, Rosine avait enlevé son public! Mais, nous ne le dissimulerons pas, les applaudissemens frénétiques qui firent de la première représentation du *Barbier* un triomphe pour Pauline, étaient un hommage à la grande musicienne assez habile pour dissimuler, sous l'éclat de ses improvisations mélodiques, le trouble accidentel de sa mémoire, bien plus qu'à l'interprète de la pensée du compositeur. Heureusement, dès la seconde représentation,

Pauline Garcia prit une glorieuse revanche ; et, depuis, le rôle de Rosine a été joué et chanté avec une admirable perfection.

Dans la même saison, elle a joué le rôle de Tancrède, et là encore elle s'est montrée actrice aussi intelligente que grande cantatrice.

Nous venons de rendre un compte fidèle des succès et des triomphes qui, dans le cours d'une année, ont élevé si haut le nom de Pauline Garcia. Il y a là mieux que des promesses, sans doute, car Londres et Paris ont donné plus que des encouragemens ; mais que la jeune et intéressante artiste, objet de cette étude, se garde de méconnaître les solennels engagemens et les devoirs que sa glorieuse fortune lui impose ! Intelligence dramatique, intelligence musi-

cale, organisation privilégiée, elle réunit au plus haut degré tous les dons, tous les avantages, toutes les facultés qui constituent la grande tragédienne et la grande cantatrice. Avec un si merveilleux ensemble de ressources et de moyens, à un âge où la vie du cœur, de l'imagination et de l'esprit n'est encore que de l'espérance, s'arrêter, ce serait déchoir!

Pauline Garcia a une physionomie d'une sévérité noble et expressive; sa démarche est solennelle et grave, sans raideur; sa tenue a, tout à la fois, de l'abandon et de la majesté. Comme Maria Malibran, sa sœur, elle a l'œil ardent et mobile, le geste toujours naturel et vrai. Sa taille est svelte, élancée; sa chevelure d'un noir brillant; elle a le teint d'une Espagnole passion-

née ; en un mot, tout est artiste en elle : les yeux, la tête et le cœur.

Sa voix, qui réunit les sons vigoureux du plus beau contralto à ceux du soprano le plus aigu, présente de frappantes analogies avec celle de Mme Manuel Garcia, sa belle-sœur, dont les récens débuts à l'Opéra-Comique ont été si brillans. On reconnaît facilement que toutes deux ont été formées à cette puissante école des Garcia qui, seule, a le secret de tels prodiges. La voix de Mlle Pauline, toujours pleine, égale et juste, vibre avec éclat, surtout dans le medium et dans les cordes basses. Elle se prête avec une admirable flexibilité à tous les accens, à la douleur, à la joie, au désespoir ; et le coloris dramatique dont elle revêt les moindres nuances du sentiment et de la passion, est un véri-

table phénomène de vocalisation qui échappe à l'analyse.

Aussi richement douée par la nature, par l'art et par sa propre science, Pauline Garcia porte en elle-même le témoignage et la sanction de son droit, droit de conquête à la fois et de naissance, aux hautes destinées qu'elle poursuit. D'un seul bond, qu'on nous pardonne l'expression, elle s'est fait la première place parmi les illustres talens, honneur et orgueil de la scène italienne ; c'est beau, mais ce n'est pas assez. Intelligence supérieure sous tous les rapports, imagination riche et puissante, artiste et compositeur, Pauline Garcia ne nous a pas dit encore son dernier mot ; et nous avons la conviction que l'avenir couronnera par quelque grande œuvre une si glorieuse prise de possession.

phes de cette artiste à jamais regrettables.

Une excursion à Ancône, où se trouvait alors le général Cubières, commandant le corps d'occupation, interrompit un moment la brillante participation de Duprez aux représentations de Mme Malibran à Naples. Mais il revint pour créer les principaux rôles de *Marfa*, opéra séria de Coccia, de *Danao*, autre opéra séria de Persiani, de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, et de *Lara*, de notre compatriote M. le vicomte de Ruolz.

Duprez désirait revenir dans sa patrie : il fit ses adieux à l'Italie par le *Bravo*, de Marliani; et, le 15 février 1836, il toucha les côtes de la France et débarqua à Marseille, après une absence de près de dix années. Mais, à

peine arrivé à Paris, il reçut de si pressantes propositions, qu'il dut repartir pour l'Italie. Il y resta peu, et, à son retour parmi nous, il signa le traité qui lui ouvrit les portes de l'Académie royale de musique.

C'est le 17 avril 1837 que Duprez débuta sur la grande scène de l'Opéra, dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*.

Lorsque Duprez vint prendre possession de la première place sur notre premier théâtre lyrique, tout semblait défavorable à son ambition d'artiste. Il venait de perfectionner en Italie son éducation musicale. Habitué aux larges cantilènes, aux mélodies passionnées de l'école italienne, où le chanteur domine l'œuvre du maëstro, où la voix humaine n'est pas considérée comme

un instrument de plus dans l'orchestre, où les combinaisons mathématiques de l'instrumentation ne tiennent lieu ni d'inspiration, ni de poésie, où le bruit ne comble pas le vide des idées, où le chant n'est jamais enseveli sous le brouhaha de l'orchestre, et n'a pas à soutenir une lutte continuelle contre la grosse caisse, Duprez entrait dans un monde en quelque sorte nouveau pour lui ; et une autre organisation que la sienne aurait reculé sans aucun doute devant les aspérités dont sa nouvelle route allait être embarrassée. Mais, avec un tact qui lui fait le plus grand honneur, il choisit pour ses débuts le chef-d'œuvre de Rossini, qui, à notre honte, avait été banni de l'Académie royale de musique. On se rappelle le triomphe de Duprez! le concert d'éloges qui retentit

de toutes parts. On semblait fier d'avoir trouvé un chanteur français digne d'être opposé aux plus grands chanteurs de la scène italienne, et, de suite, toutes les préventions dont il avait été l'objet tombèrent devant une supériorité de talent incontestable. Il faut le dire, dans cette première création, Duprez s'éleva à une telle hauteur, qu'il ne s'est jamais surpassé depuis dans aucun autre ouvrage. C'est que cette œuvre immense était digne de l'artiste. On fut étonné de cette manière toute nouvelle de phraser le récitatif, de ce choix exquis d'inflexions, de ce goût parfait, de cette sobriété dans les ornemens, de cette observation irréprochable des nuances dans les *piano*, les *forté*, les *crescendo* ou les *decrescendo*; de cette merveilleuse habileté à mettre son chant

et l'expression de sa physionomie en parfaite harmonie avec les situations dramatiques ; de cette sûreté d'intonation, de ce fini dans le *portamento* de la voix, de cette admirable netteté dans la prononciation, de cette facilité surprenante pour passer de la voix de poitrine à la voix de tête ; enfin de cet art infini avec lequel il sait donner à la voix le volume qu'elle doit avoir, selon qu'elle domine ou qu'elle sert d'accompagnement. Car, ce n'est pas tout, quand on chante à pleine voix, que de bien poser le son, il faut savoir le maîtriser dans les passages où la musique n'exige que l'emploi d'une partie de ses moyens. Là surtout est la grande difficulté pour le chanteur, et c'est par là principalement que brillent les chanteurs italiens.

Mais nous nous apercevons que,

dans cette analyse, se trouve l'appréciation la plus exacte que nous aurions pu faire aujourd'hui du talent de Duprez. Ce qu'il fut à son début, il l'est encore maintenant, et toutes les fois qu'il paraît dans *Guillaume Tell*, il retrouve toute la vigueur et tout l'éclat de ses moyens.

Comme toutes les supériorités artistiques, Duprez a cependant soulevé après son début d'inexorables critiques et des admirations fanatiques. Les unes et les autres étaiènt et sont peut-être encore également fondées; si Duprez, en effet, atteint la perfection dans *Guillaume Tell*, s'il y déploie toutes ses facultés, dans les autres rôles du répertoire il ne peut montrer qu'une des nombreuses faces de son talent multiple. Si on voulait chercher la cause

de cette infériorité relative d'exécution, on la trouverait facilement dans la différence qui existe entre les autres ouvrages dont l'artiste s'est fait l'interprète et le chef-d'œuvre de Rossini. En général, ces compositions n'exigent du chanteur que de la puissance et de l'expression, et peuvent parfaitement se passer de ces nuances, de cette finesse et de ces modulations exquises qui constituent le chanteur dans l'acception la plus large du mot : ainsi, Duprez n'a pu y révéler qu'une partie de ses moyens : sa force et sa puissance dramatique. On lui a réproché, il est vrai, un certain penchant à l''exagération; on est allé jusqu'à lui refuser même le sentiment des nuances et le pouvoir de modérer les élans de sa voix. Mais ce n'est pas dans la voix du chanteur que se trouve

l'exagération; le reproche doit remonter plus haut; l'artiste a dû sortir souvent de la vérité dramatique pour se tenir au niveau de l'expression exagérée de la composition.

Il y a, dans les œuvres lyriques qui forment la plus grande partie du répertoire actuel de l'Opéra, un défaut capital, et qu'il est bon, une fois pour toutes, de signaler : la voix ne se trouve presque jamais dans son milieu; au contraire, elle est continuellement retenue dans les limites extrêmes de son registre, ce qui explique au reste les efforts inouïs du chanteur pour atteindre à des hauteurs souvent inabordables. Ainsi Duprez, dont la voix de véritable ténor monte du *mi* grave à l'*ut* sur aigu de poitrine, et jusqu'au *mi* avec le fausset, obligé de rester

presque toujours entre le *sol*, le *la*, le *si* et l'*ut* de poitrine, a dû, après un certain temps, éprouver quelque lassitude; mais *Guillaume Tell* est pour lui comme un oasis où sa voix vient se rafraîchir, et au moment où on le croit le plus fatigué, c'est alors qu'il se relève plus brillant et plus vigoureux que jamais.

Duprez, dès son arrivée à Paris, a exercé une grande influence sur tous les autres chanteurs. Tout le monde a voulu l'imiter. On s'imaginait que Duprez s'était donné une autre voix que celle qui lui venait de la nature : il arrivait d'Italie, c'est là sans doute que le miracle venait de s'accomplir. On croyait à l'influence de l'air, à l'influence des émanations parfumées de cette terre incessamment chauffée

par le soleil, à l'influence du ciel azuré qui couvre comme d'un voile transparent les beautés indescriptibles de cette patrie des arts; et aussitôt il se forma des croisades de chanteurs, marchant à la conquête d'une voix qu'il n'avaient jamais eue. Ils ne savaient pas une chose, ces voyageurs enthousiastes, c'est que le ciel, l'air et la terre de l'Italie n'avaient rien donné à Duprez. Avant de quitter cette France où son talent ne s'était pas encore révélé, ses études n'avaient eu pour but que de façonner sa voix de tête, qui était naturellement fort belle, ne se doutant même pas de l'existence de cette autre voix qui, plus tard, a fait notre étonnement et notre admiration. Voilà ce que Duprez doit à l'Italie. C'est là, c'est dans l'exécution des ouvrages italiens que

s'est opérée cette heureuse transformation.

Mais la présence de ce grand artiste a eu une influence bien plus fatale. Tout ce qui a une voix a voulu chanter comme Duprez; l'*ut* de poitrine a été une nouvelle toison d'or à la poursuite de laquelle les nouveaux Argonautes ont perdu, les uns, les faibles moyens qu'ils pouvaient avoir, les autres, les meilleures dispositions naturelles. On a parodié Duprez, les cris ont remplacé le chant, le goût du public a été faussé, et Dieu sait où s'arrêtera cette incroyable manie d'imitation !

Ceux qui le copient, sans intelligence et sans goût, feraient bien mieux d'employer leur temps à étudier les bonnes méthodes, à s'initier dans cet art difficile du chant par de longues études pré-

paratoires, à fouiller dans les chefs-d'œuvre anciens et modernes, et surtout à faire sur eux-mêmes l'application de ce qu'ils ont étudié et de ce qu'ils ont appris. Avant tout, il faut se connaître, il faut être sûr de ce que l'on peut faire et de ce que l'on doit faire. Il n'y a que les esprits impuissans qui passent leur vie à imiter servilement. Duprez a parcouru toute l'échelle des connaissances musicales avant d'arriver au sommet où il est placé maintenant; il a lutté contre la nature; il a lutté contre les mauvais pronostics de ses premiers juges, il a lutté contre tous les obstacles qui arrêtent à chaque pas un jeune homme sans protection et sans expérience; c'est enfin par la lutte qu'il a commencé, c'est par la lutte qu'il a triomphé.

A l'heure qu'il est, Duprez est le soutien de notre premier théâtre lyrique. Son nom est un talisman pour la foule et pour les artistes. Qu'il soit Mazaniello dans la *Muette,* Raoul dans les *Huguenots*, Eléazar dans la *Juive*, Albert dans le *Lac des Fées*, il est toujours applaudi, toujours admiré. C'est cependant *Guillaume Tell* qui est son plus grand triomphe, et la création de ce rôle reste encore son plus beau titre de gloire.

Mme Dorus-Gras.


J. Gras Dorus

Huitième étude.

—

Mme DORUS-GRAS.

Mme Dorus-Gras est une artiste toute française, et, à ce titre, ses succès et son talent ont droit aux sympathies de tous les amis de l'art national. Bercée dès son enfance aux traditions de l'é-

cole dont elle est aujourd'hui l'un des représentans les plus gracieux et les plus brillans, elle s'est développée, elle a grandi, elle a conquis sa glorieuse place parmi les illustrations contemporaines, sans qu'elle ait eu besoin d'aller chercher, dans l'étude des modèles étrangers, les qualités qui la distinguent et justifient sa réputation. Mme Dorus-Gras est une fleur de notre champ, une étoile de notre ciel; nous serions ingrats de l'oublier.

Née à Valenciennes, Mme Dorus-Gras a fait ses premières études lyriques dans la maison paternelle; son éducation musicale a été commencée, dirigée et à peu près achevée par son père, M. Dorus, chef d'orchestre du théâtre de cette ville et musicien fort distingué, qui, après avoir noblement servi son pays

sur les champs de bataille, l'a enrichi d'une artiste du premier ordre.

Mlle Dorus, encore enfant, s'était fait entendre dans un concert; la municipalité de Valenciennes devina l'avenir de cette jeune fille, et l'envoya au Conservatoire de Paris avec une pension dont la durée fut fixée à trois ans. Mlle Dorus entra au Conservatoire au mois de décembre 1821 ; ses heureuses dispositions se développèrent promptement, et, dès la première année, elle remporta le premier prix de chant dans les classes de MM. Henri et Blangini. C'était assurément la plus belle preuve de gratitude qu'elle put offrir à ses protecteurs.

Nous ajouteronsque ce triomphe dut être accueilli à Valenciennes comme une éclatante sanction de la bienveil-

lance éclairée qui l'avait pour ainsi dire préparé. Le lauréat reçut ensuite les encouragemens et les conseils de MM. Paër et Bordogni, et, cette même année, elle fut jugée digne d'entrer dans la musique de la chambre du roi.

Mlle Dorus, que ses instincts d'artiste tourmentaient, et qui semble avoir compris de bonne heure que son talent a besoin des émotions et des épreuves des solennités publiques, quitta alors Paris et alla de ville en ville donner des concerts où sa voix fraîche, harmonieuse et déjà habile, acquit peu à peu la netteté et la souplesse qui la caractérisent aujourd'hui. A Bruxelles surtout elle obtint, au Théâtre-Royal, dont la salle avait été mise à sa disposition, un succès qui eut beaucoup de retentissement et qui appela l'attention de M. le

comte Lidelkerke, commissaire royal, au nom duquel des propositions lui furent faites pour un engagement à ce même théâtre.

Quoique jusqu'alors elle n'eût fait aucune étude de l'art dramatique, Mlle Dorus consentit l'engagement qui lui était offert ; et, après avoir, pendant six mois, travaillé la déclamation lyrique avec M. Cassel, artiste du Théâtre-Royal, elle débuta, et la hardiesse de ce début fut pleinement justifiée par les suffrages d'un public dont le goût n'a jamais été, que nous sachions, trouvé en défaut.

La révolution de 1830 vint suspendre le cours des brillantes représentations de Mlle Dorus ; mais obligée de quitter une ville où elle avait recueilli ses premières couronnes et de revenir

à Valenciennes, elle n'oublia pas tout ce qu'elle devait à la bienveillance des habitans de Bruxelles, et s'empressa de leur apporter le concours de son talent et de sa reconnaissance, lors du concert donné au profit des victimes de septembre.

La place de Mlle Dorus était à l'Opéra-Français ; elle y fut enfin appelée, et le 9 novembre 1830, elle y fit son premier début dans le *Comte Ory*. Le public parisien sanctionna le jugement de celui de Bruxelles, et notre Opéra se montra fier d'une artiste qui, en venant occuper, au-dessous de Mme Damoreau, une place où nulle autre avant elle n'avait été jugée digne de s'asseoir, promettait de s'élever encore ; car, à son âge, le présent n'était pour ainsi dire qu'un gage de l'avenir ;

sa jeunesse et son talent n'avaient pas porté tous leurs fruits.

A la retraite de Mme Damoreau, Mlle Dorus prit, comme chef d'emploi, possession de ses rôles : elle joua dans la *Muette, Guillaume Tell, Fernand Cortez* et le *Rossignol* ; elle créa les rôles de Thérésina dans le *Philtre*, du page dans *Gustave*, et d'Alice dans *Robert-le-Diable*. Dans tous ces rôles, elle déploya des qualités qui lui concilièrent, chaque jour davantage, les sympathies de nos dilettanti, et manifesta par ses progrès, excités et non ralentis à chaque nouveau suffrage de la faveur publique, que les triomphes de l'amour-propre ne suffisaient pas à sa passion de l'art, et qu'elle poursuivait ses études avec une rare persévérance et une consciencieuse intelligence de ses devoirs d'artiste. Mais

la création qui lui fit le plus d'honneur fut sans contredit le rôle d'Alice dans *Robert*; ce rôle, si dramatique et si brillant, a été établi par Mlle Dorus avec une supériorité dont les traditions sont devenues classiques.

Mariée, le 9 avril 1833, à un premier violon de l'Opéra, Mme Dorus-Gras a créé depuis les rôles d'Eudoxie de la *Juive*, Marguerite de Valois des *Huguenots*, Ginevra de *Guido*, Theresa de *Benvenutto*, Ritta de *la Xacarilla*. La reprise de *Guillaume-Tell*, lors des débuts de Duprez, a été pour elle un beau succès; jamais, en effet, le duo du second acte n'avait produit un aussi grand effet.

Mme Dorus-Gras, qui a créé avec tant de bonheur le rôle si important d'Alice dans *Robert*, a chanté avec une égale supériorité le rôle d'Isabelle du même

ouvrage. Elle est la seule cantatrice de l'Opéra qui puisse aborder alternativement, sans être jamais au-dessous de sa brillante réputation, des rôles d'expression et d'énergie comme Alice et Ginevra, et des rôles légers et de pure vocalisation comme Marguerite des *Huguenots*, Marie du *Serment*, Isabelle de *Robert*, etc.

Mais ce n'est pas au théâtre seulement et à Paris que Mme Dorus-Gras a cueilli toutes les fleurs de sa couronne d'artiste : Toulouse, Strasbourg, Metz, Nancy, Lille, toutes les principales villes de France l'ont successivement saluée de leurs sympatiques acclamations, car le repos et les loisirs de ses congés annuels ont été par elle sacrifiés constamment à cet incessant besoin qu'elle éprouve de féconder ses études quoti-

diennes par les quotidiennes émotions de la scène. L'étranger aussi a vu Mme Dorus répondre à son appel, et les journaux ont retenti l'année dernière, durant la saison de 1839, de l'enthousiasme qu'elle a excité en Angleterre où ses représentations et ses concerts ont laissé un tel souvenir, que les offres les plus brillantes lui ont été faites depuis pour plusieurs théâtres de Londres, et que nous ne serions pas surpris de la voir tôt ou tard, dans l'unique but d'échapper aux dégoûts que lui inspirent les intrigues des coulisses, céder aux sollicitations pressantes dout elle est l'objet.

Mme Dorus-Gras est, en effet, une de ces artistes consciencieuses que les succès n'étourdissent pas, et qui, cherchant dans un travail sans relâche la

perfection à laquelle il leur est permis d'aspirer, ne voudraient devoir qu'à leur talent la faveur du public et celle de la presse. C'est là un hommage qu'elle rend à la presse et au public ; mais la dignité du talent est souvent ce qui le perd en nos temps de vénales complaisances, et les mauvaises passions qu'elle offusque ou qu'elle irrite se font toujours une arme de la confiance des nobles cœurs dans la justice de l'opinion. Voilà pourquoi Mme Dorus-Gras, dont tous les progrès se sont accomplis sous nos yeux, et qui, née de l'Ecole Française, a voulu lui rester fidèle, n'a pas encore obtenu parmi nous la place que nous ne refusons jamais aux réputations transalpines ; voilà pourquoi nous n'osons pas dire d'elle ce que les étrangers proclament ; voilà

pourquoi nous voyons toujours en elle l'artiste à ses débuts ; et voilà enfin pourquoi nous sommes menacés de la perdre !

Et pourtant, comme artiste, quelle cantatrice a rendu plus de services à l'art français par la propagande de son talent, et à l'Opéra par son zèle, par son intelligence, par sa merveilleuse aptitude et par cette invariable bonne volonté qui a fait que, pendant dix ans, nulle représentation n'a manqué par sa faute? Quelle artiste a su mieux justifier à Paris et dans les départemens les suffrages du vrai public, de celui que l'on ne peut ni corrompre ni égarer, et qui, pour applaudir, ne demande qu'à être ému? Quelle artiste, dans cet ordre éminent qui touche aux grandes exceptions de la nature et de l'art pour-

rait s'enorgueillir, comme Mme Dorus-Gras, d'une carrière, longue déjà, où l'on ne compte pas un échec et où les succès ont été nombreux et variés?

Et comme femme! devons-nous oublier ce que Mme Dorus a fait pour Hérold, le grand artiste, dont elle a prolongé les jours et adouci l'agonie. Hérold, venait de donner à l'Opéra-Comique son *Pré aux Clercs*. Epuisé par le travail et par la maladie, il ne vivait que de la vie de son ouvrage, il ne vivait que pour assister à son dernier triomphe, pour entendre tout Paris applaudir au chant du cygne; mais voilà qu'une indisposition subite de Mme Casimir, chargée du rôle principal, vint dès le premier jour arrêter les représentations de cet opéra. Hérold n'eut pas survécu à un tel malheur. Désespéré, l'artiste mourant alla

trouver Mlle Dorus et la pria de vouloir bien prendre le rôle abandonné. Elle y consentit, la pieuse jeune fille, car elle comprenait la douleur du poète, et descendit de la grandeur de l'Opéra dans l'étroite enceinte du théâtre de la Bourse. Quarante-huit heures lui suffirent pour apprendre le rôle d'Isabelle, et le 24 décembre 1832 elle recueillit les fruits de sa bonne action, qui fut pour elle l'occasion d'un beau triomphe: le pauvre malade, suivant l'expression d'une lettre de la veuve d'Hérold à Mlle Dorus, retrouva dans ce succès un peu de force et de bonheur.

Dans la position élevée qu'elle ne doit qu'à son mérite, l'artiste de 1840 a tenu toutes les promesses de la jeune fille de 1832; et son concours est assuré à toute pensée généreuse.

Voilà donc un artiste qui nous appartient, non-seulement par sa naissance, mais encore par son éducation musicale, commencée au Conservatoire de Paris et perfectionnée ensuite sur nos premières scènes lyriques. Nous l'appellerions volontiers la Grisi de l'Académie royale de Musique : la belle cantatrice italienne, a soutenu, comme on le sait, tout le répertoire du théâtre Italien depuis 1832 jusqu'en 1837 : comme elle, Mme Dorus a soutenu et soutient encore celui de l'Opéra, depuis la retraite de Mlle Falcon. Dans tous les rôles qui lui sont échus en partage, Mme Dorus s'est montrée souvent avec un grand succès, toujours avec honneur. Artiste pleine d'intelligence et de dévoûment, elle possède une de ces heureuses organisations physiques qui la

rendent infatigable. Sa voix est d'une belle étendue : elle peut parcourir sans difficulté deux bonnes octaves, de l'*ut* bas jusqu'au *ré* bémole suraigu. Faible et légèrement voilée dans la première octave, elle devient pure et vibrante à la seconde ; flexible, agile, légère, elle brille surtout dans les fioritures et les ornemens de la vocalisation. Les traits les plus bizarres, les caprices les plus variés, les aspérités les plus hardies de la roulade, n'offrent aucun obstacle à la merveilleuse facilité de son gosier. Rien de plus délicat que ses points d'orgues ! Aussi exacte que Mme Damoreau, Mme Dorus se fait remarquer encore par l'éclat et la vigueur de son chant. Sa voix, d'une intonation parfaite, attaque la note avec une sûreté et une fermeté surprenantes ; elle est assez puissante

pour lutter sans désavantage avec le bruit immodéré de l'orchestre. Qualité rare et précieuse, aujourd'hui surtout que les effets dramatiques sont malheureusement plutôt dans l'orchestre que sur la scène. Mme Dorus-Gras a continué Mme Damoreau à l'Académie royale de Musique. Celle-ci avait déjà montré que notre langue ne repousse pas, comme on l'avait cru jusqu'alors, les traits et les ornemens; Mme Dorus-Gras a fait plus encore: elle a prouvé par l'exemple, que les broderies les plus riches et les plus délicates, ne sont incompatibles ni avec les formes, ni avec l'expression du drame. S'il arrive quelquefois à cette habile cantatrice de blesser le sentiment dramatique par une abondance luxueuse d'ornemens, avec quel bonheur ne rachète-t-elle pas cet oubli pas-

sager de la vérité par le fini et le goût de son exécution! Eh! comment résister d'ailleurs aux applaudissemens qui accompagnent toujours ces délicieuses fantaisies! C'est le public qui l'entraîne irrésistiblement, et si la critique a le droit de s'en plaindre, il n'en est pas de même de l'artiste; le public a aussi des droits qu'il faut savoir respecter.

Mme Dorus est une des meilleures musiciennes qu'il y ait au théâtre: c'est par une étude assidue, par une observation réfléchie des effets scéniques, qu'elle est arrivée au degré où nous la trouvons maintenant. Ses progrès, qui ont paru imperceptibles à ceux qui l'ont suivie depuis ses débuts jusqu'à ce jour, ont été plus grands qu'on ne le pense généralement. Mais Mme Dorus est une de ces natures privilégiées pour lesquel-

les l'art n'a point de limites. Les mêmes études et le même amour de l'art qui ont porté si haut sa réputation, doivent l'élever et l'agrandir encore, et on ne peut pas dire où s'arrêtera la marche toujours ascendante de son talent.

ARTISTES

DU

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Mme Cinti-Damoreau



ARTISTES

DU

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Neuvième étude.

—

Mme CINTI-DAMOREAU.

Comme Mme Dorus-Gras, Mme Cinti-Damoreau est une artiste toute française ; comme elle et avant elle, elle s'est affranchie de l'influence, heureuse par-

fois, funeste souvent, des enseignemens du goût étranger; et, sous ce rapport, Mme Cinti-Damoreau a l'honneur d'avoir donné un exemple dont les résultats seront féconds pour l'art national, et sans lequel peut-être le tatent de Mme Dorus-Gras ne se serait pas élevé à la hauteur où nous le voyons aujourd'hui. Il y a en outre cette différence entre les deux artistes qui sont à des titres divers l'orgueil de notre scène lyrique : c'est que Mme Dorus-Gras, douée d'une individualité brillante, ne s'est encore manifestée à nous que par ses succès personnels, tandis que Mme Damoreau, devenue chef-d'école, a déjà produit quelques élèves qui témoignent de l'excellence de sa méthode, et parmi lesquelles nous citerons Mlle Nau, de l'Opéra, Mlle Castellane qui devait débuter

à l'Opéra-Comique, et qui obtient en ce moment de grands succès en Italie, Mme Potier, dont les premiers essais sur le théâtre de la Bourse ont excité tant de sympathies, Mlle Lavoye qui a paru avec éclat dans les concerts du Conservatoire, et qui remplacera un jour Mme Damoreau, si Mme Damoreau pouvait être un jour remplacée.

Mme Cinti-Damoreau, par son talent, par ses succès, par sa méthode, par l'influence de son enseignement, appartient donc à la France, et n'appartient qu'à elle ; et la France peut s'en montrer orgueilleuse, car Mme Cinti-Damoreau marche l'égale de toutes les grandes illustrations de l'art contemporain.

Mme Cinti-Damoreau est née à Paris le 6 février 1801. Fille de M. Montalant, professeur de langues, élevée sous les

yeux d'une mère que son goût pour la gravure éloignait de toute préoccupation musicale, elle n'a pas reçu dans son enfance de ces impressions de famille qui, le plus souvent, sont la cause déterminante des vocations artistiques. Suivant l'expression d'un spirituel écrivain, le talent lui est venu comme il vient au rossignol.

La jeune Laure-Cinthie Montalant avait pour protecteur l'abbé Jacques, ancien précepteur des fils du roi de Hollande, et mort, il y a quelques années, aumônier de l'hospice Beaujon. C'est l'abbé Jacques, dont la vive affection ne s'est jamais démentie depuis le jour où il prit la petite Cinthie à ses parens pour cultiver sa remarquable intelligence, qui s'aperçût de l'heureuse et vraiment prodigieuse facilité avec la-

quelle l'enfant retenait et répétait, après une seule audition, les airs qu'elle entendait chanter. Il en parla à M. Plantade père, son ami, qui, après quelques leçons, la fit recevoir à l'âge de sept ans au Conservatoire. On raconte que préalablement elle avait été présentée à Catel, qui augura mal d'abord de l'organe frèle et délicat de la petite fille ; mais étonné de la naïve assurance avec laquelle elle déclarait vouloir devenir musicienne, l'illustre et excellent professeur lui demanda ce qu'elle pouvait chanter ; l'enfant choisit l'air final des *Nozze di Figaro* et le chanta avec une telle précision et un tel sentiment musical dans les intonations et dans les mesures, que Catel changea d'opinion séance tenante, et ne douta plus de l'avenir réservé à de si heureuses et si pré-

coces dispositions. Les progrès de la jeune Cinthie répondirent à tant d'espérances : admise successivement à la classe de solfège, à la classe de piano et à celle d'harmonie, elle prit partout le premier rang, à ce point que Cazot, qui était son professeur d'harmonie , la chargea souvent du soin de le suppléer.

Mais bientôt, elle se trouva si habile pianiste, ses doigts étaient si agiles, son jeu était si pur, son expression si élégante, que le comité du Conservatoire refusa obstinément, malgré ses instantes prières, de lui accorder une classe de chant. La jeune fille pleura d'abord, puis, relevant sa jolie tête avec fierté et prenant l'air du plus magnifique dédain, elle donna sa démission et courut chez sa mère , toute heureuse d'avoir mis le Conservatoire dans son tort. Elle achève

aujourd'hui sa vengeance, en donnant de précieuses leçons de chant, en qualité de professeur, dans les classes mêmes où on n'a pas voulu l'admettre comme élève.

Les études de chant de Mlle Montalant ne commencèrent sérieusement qu'à l'âge de treize ou quatorze ans; les événemens politiques de 1814 avaient fait fermer alors momentanément l'école du Conservatoire. Livrée à elle-même ou, pour parler avec exactitude, dirigée par les conseils de M. Plantade, elle fit des exercices de vocalisation qui développèrent rapidement les qualités essentielles de son organe. C'est à cette époque aussi qu'il faut placer ses études sur la harpe, ses premiers essais de composition et les travaux par lesquels elle a manifesté de bonne heure sa pas-

sion et sa haute intelligence de l'enseignement. Elle s'était formée une petite école où, indépendamment des leçons de chant, on montait d'anciens opéras-comiques que l'on jouait en famille avec un public de mamans qui se montraient joyeuses de cette émulation enfantine.

Il est vrai que déjà Mlle Cinthie avait reçu d'honorables encouragemens ; et que, présentée à la reine Hortense par l'abbé Jacques, elle avait eu le bonheur de plaire à cette excellente femme qui valait autant par le cœur que par l'esprit, et d'être admise dans ses salons, où tour-à-tour la jeune artiste chantait, jouait du piano, jouait de la harpe, et toujours obtenait les suffrages de l'illustre et élégante société qui s'y réunissait.

Malgré ces succès de salon, les pre-

miers concerts donnés par Mlle Montalant n'attirèrent que peu de monde ; sa réputation de cantatrice était encore à faire ; et ce n'est pas de la serre-chaude des salons que le monde est accoutumé à recevoir les sympathies qui le déterminent en faveur de tel ou tel début.

Rouvert en 1819, le théâtre Italien accueillit Mlle Cinthie ; *la Cosa rara* fut sa pièce de début. Depuis cette époque jusqu'à l'année 1821, elle parvint peu-à-peu des petits rôles jusqu'aux plus importans du répertoire. Ce fut, a-t-on dit, une touchante Juliette, une intéressante Aménaïde, une ravissante Zerline, une délicieuse Rosine.

L'arrivée de Rossini avec ses chefs-d'œuvre donna une nouvelle direction au talent de Mlle Cinthie, et en 1826 elle fut engagée au grand Opéra, après avoir

concouru, dans le *Rossignol*, à la représentation extraordinaire donnée au bénéfice des incendiés de Salins. Il est digne de remarque que la condition de cet engagement fut que Mlle Cinthie resterait attachée au Théâtre-Italien. Cette condition fut exécutée pendant quelques mois, et les deux scènes ne se seraient pas trop mal trouvées de cette communauté de bien, si la santé de Mlle Cinthie, devenue Cinti, lui avait permis de suffire à ses doubles devoirs. Le grand Opéra resta unique possesseur du talent de sa nouvelle pensionnaire. ***Le Siége de Corhinte***, ***Moïse***, ***le Comte Ory***, ***Guillaume-Tell***, ***la Muette***, ***le Serment***, ***le Dieu et la Bayadère***, ***Robert-le-Diable*** sont ses plus belles créations, et le souvenir de la cantatrice restera éternellement attaché à la gloire de ces chefs-d'œuvre.

En 1827, Mlle Cinti contracta, à Bruxelles, avec M. Damoreau, acteur du théâtre de cette ville, une union qui n'a pas été heureuse.

En 1829, une représentation extraordinaire ayant appelé à l'Opéra Mme Malibran et Mlle Sontag, Mme Cinti-Damoreau eut à subir l'épreuve du parallèle, et cette épreuve la fit grandir encore dans l'opinion du public parisien.

Depuis 1836, Mme Cinti-Damoreau n'appartient plus à notre première scène lyrique, et son absence s'y fait encore ressentir, malgré les incontestables talens qui ont recueilli son héritage. Mais elle n'a pas abdiqué dans la force de l'âge sa glorieuse part de la sympathie et de l'admiration du public français; et l'Opéra-Comique, profitant habile-

ment de la faute commise par le grand Opéra, a engagé Mme Damoreau qui déjà, sur cette scène nouvelle, a créé plusieurs rôles dans de charmantes pièces, telles qu'*Actéon*, *l'Ambassadrice*, *le Domino noir*.

Il y a une chose digne de remarque dans la carrière si longue et si brillante de Mme Cinti-Damoreau, c'est que jamais elle n'a soulevé de rivalité ni de jalousie ; nous croyons même pouvoir ajouter qu'elle n'a jamais rencontré une critique. Elle a passé 7 ans au Théâtre-Italien, 10 ans à l'Académie royale de musique, et depuis 4 ans elle occupe à l'Opéra-Comique une place priviligiée, sans qu'on puisse mentionner une seule chûte à côté des nombreux et mémorables succès qui ont élevé son nom si haut dans l'opinion de l'Europe musi-

cale. On ne citerait peut-être pas un autre exemple de cette merveilleuse conservation de moyens qui étonne et transporte ses plus vieux admirateurs, ceux-là mêmes qui la saluèrent et l'applaudirent à son début, lorsque, à l'âge de quinze ans, elle fut portée, pour ainsi dire malgré elle, sur la scène des Italiens et qu'elle y joua presque sans préparation un rôle qu'elle n'avait pas eu le temps d'étudier. Depuis, sans doute, elle a fait d'immenses progrès, agrandissant de plus en plus le cercle de son indivi dualité et devenant le chef d'une école qui ne périra pas ; mais la fraîcheur, la pureté, le moelleux de sa voix, ces qualités, qui semblent attachées à la première jeunesse, sont aujourd'hui chez Mme Cinti-Damoreau ce qu'elles étaient autrefois.

Mme Cinti-Damoreau qui est un compositeur du premier ordre et un professeur éminent, en même temps que la plus grande cantatrice de notre époque, n'a quitté qu'une seule fois la France, en 1822, pour aller chanter, pendant une saison, à l'opéra Italien de Londres. Nous ne comptons pas deux ou trois voyages à Bruxelles, ville toute française par son voisinage, par ses mœurs, par sa langue, par son goût, par la communauté des sentimens et des idées. Mme Cinti-Damoreau est donc à nous, bien à nous, et nulle influence étrangère n'a des droits à faire valoir sur son talent, sur ses triomphes, sur sa gloire. Française par son éducation musicale, par le caractère de son chant, par le charme de sa voix, par l'expression qu'elle sait donner aux émotions les plus délicates

de la musique et de la poésie, elle est française aussi par la générosité de son cœur, par l'élévation de son esprit et par l'exquise élégance de ses manières.

Nous avons suivi Mme Damoreau dans toute sa carrière d'artiste, nous voici maintenant en présence de la cantatrice. Dans l'art lyrique, Mme Damoreau ne peut être comparée à aucune des artistes dont nous avons essayé d'esquisser la physionomie. C'est une des plus grandes individualités de notre époque. Son admirable talent est indescriptible, et sa méthode, qui résume toute la finesse de notre esprit national, est le beau idéal de l'art du chant. Que peut-on dire de cette cantatrice, qui a atteint les dernières limites de la perfection? Vous est-il arrivé de fixer vos yeux sur un diamant où viennent se réfléchir

mille paillettes de mille couleurs différentes; le regard est ébloui par toutes ces formes insaisissables ; il n'analyse pas, il tombe en extase, il admire sans réfléchir; mais quand l'éblouissement est passé, lorsque la vision s'est évanouie, l'âme s'échauffe, l'esprit s'exalte, et l'on se prend d'enthousiasme pour cet effet magique de la nature. Voilà ce qu'on éprouve en écoutant cette voix merveilleuse qui rappelle par sa pureté la parole limpide de M[lle] Mars et par la correction poétique de son style la plus magnifique peinture, la peinture de Raphaël. Mettez-vous en face d'un des chefs-d'œuvres de ce grand maître : vous ne comprendrez pas tout d'abord ce qu'il a fallu de génie pour créer ces formes plus parfaites, s'il est possible, que la nature même, et combien encore

il a fallu de génie pour animer par la poésie des couleurs ces lignes si pures et si gracieuses. On reste en contemplation sans pouvoir se rendre compte de ce travail du génie humain, et si on ne baissait pas un moment les yeux pour réfléchir, on pleurerait peut-être devant une perfection si désespérante. Et voilà comment on arrive à l'admiration.

Le souffle de Mme Damoreau est en quelque sorte du chant, son gosier un ruisseau de mélodie; tous les accens de sa voix ont une simplicité, une grâce, un charme qui traversent votre oreille comme autant de brises harmonieuses. C'est l'esprit de la conversation uni aux mouvemens cadencés de la musique spirituelle, élevée à sa plus haute expression.

La voix de Mme Damoreau a une assez belle étendue; elle embrasse deux octaves environ, de l'*ut* bas jusqu'au *si*, et peut arriver jusqu'à l'*ut*. La flexibilité, la douceur, la légèreté et surtout une justesse irréprochable, telles sont ses plus brillantes qualités. Rien n'est difficile pour elle; les passages qui paraissent les plus insurmontables, loin de l'arrêter, ne servent qu'à exciter sa verve de vocalisation, et à mettre en relief sa prodigieuse hardiesse. Gammes diatoniques et chromatiques ascendantes et descendantes, sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., groupes, apoggiatures, traits de vocalises, elle exécute tout cela sans effort, et avec une inconcevable souplesse. Elle franchit surtout les intervalles, elle porte le son d'une manière à la fois si hardie

et si sûre, que l'on croirait son organe réglé comme un instrument qui ne peut jamais dévier de ses intonations.

Et puis, quel goût et quelle richesse dans ses broderies! S'il était permis de comparer ce qu'il y a au monde de plus insaisissable, le chant, avec un art dont les formes sont toutes matérielles, on pourrait dire que les fioritures si exquises de Mme Damoreau ressemblent à ces sveltes monumens de l'architecture gothique que la main de l'homme a ornés de mille petits dessins imperceptibles, et dont les détails variés à l'infini s'unissent dans un ensemble plein de grandeur et d'harmonie.

Que pourrait-on dire du style de cette grande artiste? C'est ici que toutes les ressources de la langue se trouveraient

en défaut pour caractériser les principes et les effets de sa méthode, qui n'a rien de commun avec les autres méthodes de chant. Mme Damoreau est française avant tout ; elle n'a rien emprunté à l'Italie ni à l'Allemagne. Elle a parfaitement compris qu'il fallait dans l'expression lyrique, telle que l'exige le caractère national, de la légèreté, de la grâce, de l'esprit, de l'esprit surtout, et c'est là ce qui explique l'immense succès de Mme Damoreau en France.

A l'Italie, peuple éminemment sensuel, il faut les contours en quelque sorte palpables de la mélodie ; à l'Italien dont l'imagination est paresseuse, et dont les jouissances na'tteignent pas le cœur, il faut une expression presque matérielle.

A l'Allemagne, rêveuse et contemplative, il faut des impressions pro-

fondes; le papillotage italien ne saurait convenir à sa gravité; à l'Allemand, il faut les complications de l'harmonie; il aime les formes vagues et indécises qui l'égarent dans des régions chimériques.

Le Français ne dédaigne ni la mélodie ni l'harmonie, mais il veut y trouver matière à exercer son esprit subtil et délié ; il se complaît dans l'élégance des détails, la délicatesse de la forme, dans tout ce qui est fin et ingénieux, et voilà pourquoi en France on aime tant les compositions de M. Auber, et pourquoi aussi Mme Damoreau, le plus fidèle et le plus intelligent de ses interprètes, est restée constamment l'idole de notre public français.

On ne saurait quel nom donner au genre qui convient le plus à Mme Damo-

reau ; c'est un genre mixte qui est entre le bouffe et le pathétique. Par la légèreté de sa voix, elle se rapproche du premier, comme elle se rapproche du second par la douceur et l'entraînement. Ce genre n'a pas besoin d'éclats de voix, de mouvemens désordonnés; il exige au contraire de la tranquillité et une grande pureté de sons ; il ne cherche pas ses effets dans la passion exagérée, dans les déchiremens du drame, et il a sur tous les autres cet avantage de ne pas détruire avant le temps la force ou la délicatesse de l'organe. Le talent de Mme Damoreau est aussi jeune aujourd'hui qu'il pouvait l'être il y a vingt ans; sa voix est restée légère, pure, flexible ; et comme c'est au secret de sa méthode qu'elle doit la conservation de tous ses moyens, nous la verrons sans doute en-

core long-temps fêtée et couronnée par ce public qui l'a constamment entourée de son admiration.

Mme Eugénie Garcia



Eugenie Gar

Dixième étude.

—

Mme EUGÉNIE GARCIA.

La France et l'Europe ont retenti du succès de Mme Eugénie Garcia, à l'Opéra-Comique. Ce succès a été immense, et peut-être, avec celui de sa belle sœur Pauline Garcia aux Italiens, sans

exemple à Paris. Comment cette femme si jeune, et qui porte un des plus beaux noms inscrits dans les annales de l'art du chant, est devenue une cantatrice supérieure, c'est ce que nous voulons raconter ici. L'on verra que l'étude et la méthode ont été les seuls agens employés pour former cette admirable voix, qui fait dans ce moment la fortune et la gloire de l'Opéra-Comique.

Mme Eugénie Garcia a reçu l'éducation d'une jeune personne qui est destinée à vivre dans la société du grand monde. La musique et surtout l'étude du piano furent les principaux élémens de son éducation. Mme Aubert, pianiste très distinguée, fut son premier maître. La famille de Mme Garcia, d'abord Mlle Mayer, ayant éprouvé des revers de fortune, son père lui con-

seilla de se livrer exclusivement à l'étude de la musique. Adolphe Nourrit, qui était alors au moment de ses plus brillans succès à l'Opéra, et qui, dans sa jeunesse, avait été employé en qualité de commis dans la maison de M. Mayer, fut consulté par le père de Mme Garcia pour savoir s'il y avait réellement des ressources dans l'organisation de la jeune personne. Adolphe Nourrit qui connaissait très bien Mlle Mayer, puisqu'il avait été pendant plusieurs années traité comme un enfant de la famille, conseilla à M. Mayer de s'adresser à Garcia, comme le seul maître capable de lui donner de bons conseils et de diriger les études de sa fille. Garcia se chargea de former l'éducation musicale de Mlle Mayer; mais il ne put que lui enseigner les premiers ru-

dimens de sa méthode, la mort étant venue l'enlever, au bout de dix mois, à la suite d'une violente maladie.

Garcia père avait une haute idée de l'avenir de Mlle Mayer. A cette époque, il se rencontrait souvent avec Lablache dans les couloirs de Bourse, où les deux célèbres artistes allaient chercher dans les chances et les émotions du jeu, des distractions à leurs études musicales. Là, en présence du père de sa jeune élève, Garcia répétait souvent à Lablache qu'il avait chez lui une véritable merveille : vous entendrez, vous entendrez, lui disait-il, une cantatrice qui a une plus belle organisation peut-être que Mme Malibran ; elle possède toutes les voix, voulant désigner par-là l'étendue du contralto et du soprano. Ensuite, pour l'encourager, Garcia qui

n'était pas, il faut le dire, complimenteur pour ses élèves, disait souvent à Mlle Mayer : Travaillez, travaillez, vous avez dans le gosier *non pas une mine d'or*, mais une *mine de* DIAMANS.

Cette voix, qui est maintenant une des plus belles que l'on puisse entendre, n'existait qu'en germe, lorsque Garcia père se chargea de l'éducation de sa jeune élève. C'était une petite voix maigre, grêle, et que d'autres professeurs n'avaient jugée bonne tout au plus qu'à roucouler la plaintive romance. Quand Garcia mourut, l'organe de Mlle Mayer avait acquis une grande force, mais il avait peu d'étendue et beaucoup de rudesse; c'était un diamant brut de forme. Il fallait le dépouiller en quelque sorte de l'enveloppe matérielle qui le recouvrait, et c'est de ce soin que

Manuel Garcia, devenu depuis son mari, s'est chargé avec un zèle et une assiduité sans exemple.

Alors Mme Eugénie Garcia était bien loin de songer aux succès de la scène. Elle n'avait appris le chant que pour rester cantatrice de société, et pour seconder son mari dans l'enseignement. Celui-ci éprouvait même pour les planches une répugnance qui s'explique peut-être, par la tentative malheureuse qu'il avait faite sur un théâtre de Paris; répugnance, au reste, qui était partagée par les parens de sa femme.

Des circonstances qu'il est inutile de raconter, ayant conduit M. Manuel Garcia en Angleterre, c'est là que Mme Eugénie Garcia fit la connaissance de Mme Malibran, qui conçut pour elle une amitié de sœur. Maria Malibran, char-

mée de découvrir dans sa jeune parente des qualités qui la rendaient digne du nom célèbre de Garcia, insista fortement pour qu'elle portât ses talens sur le théâtre. Manuel Garcia, vaincu par les raisons et l'insistance de la grande cantatrice, se décida à amener sa femme en Italie et à accepter pour elle, au théâtre de Novara, un engagement que Malibran elle-même avait écrit. C'est sous les auspices et on peut même dire sous les yeux de Maria, sa belle-sœur, que Mme Eugénie Garcia fit son premier début sur la scène lyrique. La célèbre artiste, voulant lui assurer toutes les chances possibles de succès, quitta Milan où elle était alors engagée, pour venir à Novara, diriger toutes les répétitions de piano, celles de mise en scène et les deux premières d'orchestre.

De Beriot se joignit à elle pour donner tous les mouvemens et le coloris des nuances à l'orchestre, le premier violon lui ayant cédé sa place par déférence.

Mme Malibran, après s'être tranquillisée sur le début de sa belle-sœur, retourna à Milan pour faire ses propres répétitions; il ne lui restait plus que quatre jours pour préparer l'ouvrage qui devait ouvrir la saison solennelle du carnaval en Italie, le 26 décembre 1835. Le même jour, Maria Malibran faisait son entrée au théâtre de la Scala, à Milan, et Mme Eugénie Garcia sa première apparition au théâtre, à Novara. Celle-ci débuta dans la *Sonnambula*, et son succès fut immense; elle fut rappelée dix-sept fois. De Beriot était resté pour assister à ce début et encourager la débutante. Nous l'avons entendu lui

même raconter, avec une émotion qui fait honneur à son caractère, les incidens de cette mémorable soirée.

De Novara, Mme Eugénie Garcia est allée à Vienne, puis à Turin, à Rome, à Gêne, à Padoue, à Bergame. Pendant qu'elle était à Padoue, Velutti qui habitait les bords de la Brenta, voulut l'entendre et être témoin de ses succès. La méthode de Mme Garcia, qui rappelle l'ancienne école, c'est-à-dire celle du véritable chant, excita au plus haut point l'attention du grand artiste. Velutti, dont l'influence sur les chanteurs de ce temps ne saurait être contestée, proposa à Mme Garcia de lui communiquer quelques idées sur le style et la manière qui lui sont propres. Elle accepta cette offre avec transport, et alla passer le temps de son congé dans la

maison de campagne du célèbre chanteur, qui lui prodigua ses avis et ses conseils. Dans son orgueil d'artiste, il disait souvent à Mme Garcia : « Voilà, madame, ce qui s'appelle chanter à la Velutti. A Parme, elle a été reçue à la cour de l'archiduchesse Marie-Louise, qui lui fit présent d'une magnifique parure de rubis et d'émeraudes, et la nomma *cantante di camera*. Mme Garcia a été appelée deux fois à Padoue et à Rome. Dans cette capitale des arts et de la civilisation, où le peuple aime à se venger de son esclavage politique par une licence presque barbare au théâtre ; là où la célébrité du nom est plutôt un sujet d'exigence qu'une recommandation, la nouvelle cantatrice obtint un succès si éclatant dans *Otello* et d'autres grands ouvrages, qu'à la der-

nière soirée de la saison on voulut la promener triomphalement dans les rues de Rome. Cette ovation fut défendue par le gouverneur, sous prétexte que de pareilles démonstrations publiques ne sont dues qu'à sa Sainteté. A Padoue, tous les soirs après le spectacle, une cinquantaine d'étudians lui faisaient cortége, en poussant des houras frénétiques d'enthousiasme; ils frappaient à toutes les portes, tiraient toutes les sonnettes en criant : que lorsque la grande cantatrice passait personne ne devait dormir.

C'est après des succès de trois années obtenus sur les principaux théâtres, d'Italie, que Mme Garcia renonçant aux engagemens de Naples, de Bologne et de Venise, s'est décidée à renrer dans son pays et qu'elle a accepté

un engagement au théâtre de l'Opéra-Comique. La place naturelle de cette cantatrice française était à l'Académie royale de musique, à côté de notre grand chanteur Duprez. Il était au pouvoir de M. Duponchel de traiter avec Mme Garcia. Des propositions d'engagement lui furent adressées ; mais celles du théâtre de la Bourse ayant paru, sous tous les rapports, plus avantageuses à la cantatrice que celles de l'Opéra, M. Duponchel perdit la seule occasion qui lui eût été offerte de remplacer dignement Mlle Falcon.

A l'heure qu'il est, une grande partie du monde musical de Paris a entendu Mme Eugénie Garcia. Tous les journaux ont été unanimes pour constater le succès qui a couronné son brillant début. La voix de cette cantatrice

réalise bien la prédiction de son premier maître, car elle réunit véritablement toutes les étendues. Ce qui la distingue surtout, c'est le timbre, l'égalité dans tous les registres, la plénitude et l'élasticité du son. L'agilité dont elle est douée lui permet d'enrichir son style des formes les plus variées et d'exécuter les traits les plus hardis.

Sa manière de phraser, toute particulière à la méthode des Garcia, a frappé tout le monde; sa syllabation est admirable; le jeu de sa physionomie et sa pantomime ne le sont pas moins et complètent les remarquables facultés de cette belle organisation d'artiste. Nous avons dit que la voix de Mme Garcia embrasse toutes les étendues; elle fait entendre en effet depuis le *sol* naturel jusqu'au *ré* bémol aigu, ce

qui comprend au-delà de deux octaves et demie. La voix de poitrine est des plus fortes ; la voix du médium est pleine, et celle de tête est ronde et bien timbrée. C'est donc une voix qui offre aux compositeurs d'inépuisables ressources.

Nous avons souvent répété ces mots : a méthode des Garcia ; il est bon une fois pour toutes de s'expliquer sur ce point. L'enseignement, d'après cette néthode, consiste surtout dans le dévéoppement des facultés matérielles ; il fournit à l'élève le moyen d'exécuter toutes les parties élémentaires d'une pensée mélodique sous quelque forme qu'elles se présente, et d'en faire ressortir toutes les modifications. Cette étude générale met à la disposition de chaque chanteur tous les matériaux qui sont de l'essence de son organisation.

Une fois arrivé à ce point, il applique suivant son propre sentiment les richesses qu'il a acquises ; et ceci explique la différence de style et de manière qui se fait remarquer dans chacun des artistes formés à cette école. Ainsi Nourrit, avec son esprit analytique et son âme rêveuse, Géraldy avec sa grâce et sa finesse, Mme Eugénie Garcia avec sa puissance et son élan dramatique, Pauline Garcia avec sa haute intelligence et son inspiration poétique, ont pu se faire chacun une individualité profondément marquée, quoique leur talent repose sur les mêmes bases : la franchise, la sûreté, la rondeur du son, la facilité, la pureté d'exécution, et la fermeté dans l'accentuation.

Pour tirer le plus utile profit des ressources immenses du talent de Mme Eu

génie Garcia, il faudrait que les compositeurs, évitant le double écueil des petits airs de vaudeville et des combinaisons laborieuses de l'harmonie et de l'instrumentation allemande, reunissent le drame et la comédie lyriques au point où Rossini les a portés avec *Otello* et le *Barbier*. Ce serait une voie nouvelle pour l'Opéra-Comique, et, comme nous l'avons dit en commençant, une source de fortune pour l'administration, et de gloire pour la scène française.

FIN.

e

